

# Table des Matières

<b>I. Introduction.....</b>	<b>3</b>
<b>II. Première partie : la théorie de la poésie.....</b>	<b>9</b>
<b>A. La définition du rythme et la notion de l'arrêt.....</b>	<b>9</b>
1. La monotonie atroce – la belle monotonie.....	10
2. Le mouvement rectiligne illimité – le mouvement limité et le cercle.....	15
3. La chute et la rapidité – la montée et la lenteur.....	30
<b>B. La question de la beauté et de l'art et la notion de l'immobilité.....</b>	<b>40</b>
1. L'image de la balance chez Simone Weil.....	40
2. Le mouvement oscillatoire et la liquidité de la balance.....	44
3. Le concept de l'harmonie.....	48
4. La pratique de l'art.....	50
a) Les statues et le problème de l'équilibre.....	52
b) La musique et la notion de l'inspiration.....	58
c) L'architecture : l'ordre et la composition.....	71
d) La peinture et l'espace vide.....	79
5. La question de la technique dans l'art.....	86
<b>C. La création poétique et la notion du silence.....</b>	<b>98</b>
1. Le silence et la poésie.....	98
2. La création poétique et le vide du moi.....	111
3. L'attention et l'inspiration.....	135
4. La technique poétique.....	167
a) La méthode de la via negativa.....	171
b) L'usage de la forme fixe.....	177
c) Le problème de la composition sur plusieurs plans.....	184
<b>III. Deuxième partie : la pratique de la poésie.....</b>	<b>193</b>
<b>A. L'écriture poétique dans la vie de Simone Weil.....</b>	<b>193</b>
<b>B. L'analyse des poèmes.....</b>	<b>207</b>
1. Les oeuvres de jeunesse.....	207
a) Eclair.....	207
b) A une jeune fille riche.....	215
2. Les poèmes avant-guerre.....	222
a) Prométhée.....	222
b) A un jour.....	235
3. Les poèmes mystiques.....	245
a) Nécessité.....	245
b) La Porte.....	247
c) Les Astres.....	249
d) La Mer.....	251
4. La poésie et le théâtre.....	255
a) Chant de Violette.....	255
<b>C. Deux approches de la technique weilienne.....</b>	<b>260</b>
1. L'approche acroamatique.....	260
2. L'approche génétique.....	268
<b>IV. Conclusion.....</b>	<b>276</b>
<b>V. Annexe.....</b>	<b>281</b>
<b>A. Annexe : Le poème Love.....</b>	<b>281</b>

---

B. Annexe : Chronologie des poèmes.....	283
C. Annexe : Les poèmes de Simone Weil.....	284
D. Tableau des rythmes des poèmes mystiques.....	293
E. Annexe : Les pages génétiques A un jour.....	294
<i>VI. Bibliographie.....</i>	<i>322</i>

## I. INTRODUCTION

Simone Weil n'est pas connue dans les études weiliennes en tant que poète, de même ses réflexions sur la poésie n'ont pas été analysées systématiquement. Cette thèse cherche à démontrer la cohésion entre la pensée et de la pratique poétique, avec pour objectif de faire découvrir l'inconnue Simone Weil, le poète mystique.

Certains chercheurs weiliens ont mis très tôt au centre de leurs travaux la notion de la beauté. Miklos Veto est un des premiers à démontrer la cohésion de la pensée métaphysique dans les oeuvres de Simone Weil. Il consacre un chapitre à la question du beau en tant que révélateur du divin dans son livre *La métaphysique religieuse de Simone Weil*. Malgré son rôle primordial, la question de la beauté n'occupe pas sa place méritée dans les recherches weiliennes jusqu'en 1992, elle devient le sujet d'étude du colloque annuel de l'Association pour l'étude de la pensée de Simone Weil. Ce foyer de recherche important édite entre autre, l'acte de ses colloques dans sa revue *Cahiers de Simone Weil*, les numéros, consacrés à la présentation des conférences sur le beau ont été un outil indispensable au présent travail.

Le colloque de 1987 traite déjà de la question de l'esthétique en examinant Simone Weil comme écrivain, mais le sujet poétique est partiellement analysé. Notre travail de DEA s'est inspiré de l'intervention de Judith Klein qui comparait un poème weilien aux idées théoriques<sup>1</sup>. Ce travail de DEA ciblait pour la première fois l'étude purement littéraire des poèmes de Simone Weil qui n'étaient que sujet d'illustration dans les réflexions philosophiques. Les poèmes écrits pendant la guerre ont démontré l'utilisation particulière du rythme, en distinguant formellement la description de la partie mystique par l'emploi des coupures impaires. André Weil, le frère mathématicien a attesté la justesse des analyses formelles des poèmes et il a confirmé la réalité d'une théorie de rythme sous-jacente<sup>2</sup>. Il a attiré notre attention sur l'importance de la poésie

<sup>1</sup> KLEIN, Judith, «Théorie et pratique de la poésie chez Simone Weil d'après ses *Cahiers* et son poème *A une jeune fille riche* », un des actes de colloque de 1987 édité dans les *Cahiers Simone Weil*, décembre 1987, pp. 368-369

<sup>2</sup> Notre intervention au colloque « Simone Weil, le beau et les arts » prévoit le développement de la théorie du rythme sous l'impulsion de la remarque d'André Weil. (« Théorie et pratique de la poésie chez Simone Weil », pp. 145-159, *Cahiers Simone Weil*, juin 1994, p. 155 : « Je suis persuadée que Simone Weil a une théorie sur le rythme. Cette théorie reste à développer dans un futur travail. ») Nous tenons à préciser que l'idée de l'existence d'une telle théorie est d'André Weil, nous nous sommes inspirés de son propos au cours de notre conférence. (Propos recueilli par nous au cours d'un entretien à Princeton, printemps 1992, qui avait pour but la discussion de l'idée centrale du mémoire de DEA).

grecque dans la pensée de sa soeur, entre autre sur le fait que le poème de sa soeur *Chant de Violetta*, est écrit en vers saphique<sup>3</sup>.

Deux sources gèrent la doctrine mystique weilienne, le platonisme et le christianisme. Ces deux inspirations alimentent le sujet de ses poèmes mais elles ordonnent la forme poétique. Cette originalité rend classique et à la fois moderne la poétique weilienne, ce double aspect oriente nos réflexions dans la partie théorique et pratique. La singularité de l'oeuvre weilienne réside dans le fait qu'il n'y a pas de coupure entre la pensée et l'acte, qu'il s'agisse, du domaine social ou du domaine poétique. La justesse de sa théorie de travail est expérimentée dans la pratique, elle embrassa la vie ouvrière pendant une année dans des usines parisiennes. De même, l'expérience mystique qui est en rapport avec ce vécu, cette soumission volontaire au malheur, l'a amenée à l'écriture des vers. La pratique poétique est une mise en oeuvre de sa doctrine mystique sur l'art.

Les études weiliennes les plus récentes, ont démontré l'importance de l'expérience esthétique dans la vie de Simone Weil<sup>4</sup>. Elle fit deux voyages en Italie en 1937 et en 1938, ce contact avec la beauté, par le paysage naturel et par les oeuvres d'art, l'amène à développer une conception artistique. Son chemin du beau fut étroitement lié à ses expériences mystiques, l'écoute des chants, la récitation d'un poème ou la pureté de la chapelle de Saint François d'Assise déclancha le contact avec le surnaturel<sup>5</sup>. La mise en relief de cet aspect biographique est incontournable à la compréhension de la position weilienne sur l'art. Comme le dit Simone Weil, le beau amène au bien surnaturel :

Il n'y a rien au-delà du beau. Le bien seul est plus que le beau, mais il n'est pas au-delà, il est au bout du beau comme le point qui termine un segment de droite.<sup>6</sup>

La poétique weilienne se ressource de ces deux expériences, celle du malheur vécu dans le milieu ouvrier et celle du beau. Le domaine esthétique lui sert d'intermédiaire dans ses investigations spirituelles :

<sup>3</sup> Florence de Lussy, responsable du Fonds Simone Weil à la Bibliothèque Nationale nous a donné accès aux manuscrits de Simone Weil, en apprenant la direction de nos recherches. Elle nous mit en contact avec André Weil qui au cours de notre premier entretien à Paris, l'été 1991, dans cette phase préparatoire de mémoire de DEA, confirma la justesse de notre pressentiment sur l'importance de l'impair dans la poésie de sa soeur.

<sup>4</sup> Le livre récemment publié d'Emmanuel Gabellieri met l'aspect chronologique au premier plan dans sa lecture philosophique de l'oeuvre weilienne. Dans son chapitre « De l'esthétique à la mystique », il analyse l'itinéraire de Simone Weil par l'expérience du beau.

GABELLIERI, Emmanuel, *L'Etre et don. Simone Weil et la philosophie*, Louvain-Paris, éd. Peeters, 2003

<sup>5</sup> ibidem, p. 265 : « L'expérience esthétique de 1927 paraissait faire accéder à une connaissance 'du troisième genre' où l'accès à un plan transcendant ».

<sup>6</sup> WEIL, Simone, *Oeuvres complètes VI.3*, éd. Gallimard, 2002

Pour quiconque a de la culture artistique et poétique et un vif sentiment du beau, les analogies esthétiques sont les moins trompeuses pour illustrer les vérités spirituelles.<sup>7</sup>

Simone Weil parcourt le chemin du beau vers la rencontre avec le surnaturel, ses poèmes sont tous des témoignages de ses expériences mystiques. Seul le domaine poétique est adapté à la matérialisation de cette connaissance surnaturelle, l'écriture des vers est une conséquence inévitable de l'itinéraire weilien. Par sa culture, elle eut une certaine aptitude à la pratique poétique qu'elle développe sous l'impulsion de l'expérience mystique. Peu nombreux sont les poèmes, leur importance est pourtant primordiale ils sont l'unique témoignage possible de l'indicible.

Dans la partie théorique nous esquissons le cadre conceptuel de la question poétique qui sera mise en oeuvre dans l'analyse des poèmes. Il n'est pas question de présenter une théorie poétique élaborée dans cette oeuvre qui se compose essentiellement des pensées fragmentaires des cahiers, des essais et des articles de journaux. Ses deux livres, son testament politico-spirituel, *l'Enracinement* et son travail philosophique principal sur la notion du travail, *Réflexions sur les causes de la liberté et de l'oppression sociale*, ne traitent pas directement le problème de la création artistique. La question du beau et de la poésie est liée à un vécu qui gère les réflexions esthétiques, Simone Weil n'a pas écrit une théorie de l'art<sup>8</sup>. Les recherches en ce domaine demandent un travail de reconstruction essentiellement basé sur les pensées fragmentaires des *Cahiers*, source principale de sa doctrine mystique. Les 18 cahiers de Simone Weil jouent le rôle de « laboratoire pour la pensée »<sup>9</sup>, les réflexions ne sont pas continues, l'établissement du cadre conceptuel exigeait un travail minutieux. L'index analytique vient en aide dans la dernière phase de rédaction du présent travail, la progression des chapitres théoriques coïncide à l'édition successive des numéros des *Cahiers* dans les *Oeuvres complètes*.<sup>10</sup>

<sup>7</sup> WEIL, Simone, *Oeuvres complètes VI.4*, Gallimard, 2006, p. 391

<sup>8</sup> Emmanuel Gabellieri exprime ainsi ce caractère fragmentaire de l'oeuvre weilienne: « Simone Weil a toujours écrit de manière erratique, dans l'urgence de l'instant et de l'histoire. » GABELLIERI, Emmanuel, *Etre et don*, op. cit., p. 3

<sup>9</sup> LUSSEY, Florence de, « Introduction », pp. 11-37, *Oeuvres complètes VI.4*, op. cit., p. 15

<sup>10</sup> De cette façon, les références aux cahiers de Simone Weil sont celles de l'édition de Plon et plus tard progressivement celles des *Oeuvres complètes*. Les études weilienues nécessitent l'établissement d'un tableau de correspondance entre ces deux éditions faute de quoi l'utilisation d'une grande partie des oeuvres critiques weilienues devient difficile. (La récente édition des *Cahiers*, celle du tome 4 prévoit un nouveau système de référence ; au lieu des références aux pages, il utilise des références au numéro du manuscrit. Nous pensons que cette nouvelle initiative rendra possible l'établissement d'un tel tableau de correspondance.)

Le *Cahier 4* a révélé l'existence d'une théorie du rythme sous-jacente, confirmant l'hypothèse d'André Weil. Le chapitre A tente de reconstruire les éléments essentiels de cette théorie autour des notions clés antithétiques : temps subi – temps manié, mouvement droit – mouvement circulaire. La perception weilienne du temps est déterminée par son expérience à l'usine où le travail à la chaîne exige une cadence inhumaine qui devient dans sa théorie le modèle du temps subi. L'art manie le temps autrement, il aide à comprendre et à faire sentir le temps divin. Dans le sillage du pythagorisme, Simone Weil décrit ce temps circulaire par l'utilisation qualitative du nombre. Le nombre en tant que l'expression d'ordre est un élément constitutif du concept du rythme weilien. Cette théorie est mystique, le nombre est un intermédiaire vers le surnaturel, il exprime la limite par où l'éternel entre dans le temps. L'arrêt dans l'écoulement du temps définit le rythme et non son usage ordinaire que lui confère l'idée de régularité. Le rythme weilien se base sur la notion de l'arrêt qui exprime l'immobilité dans le monde en perpétuel mouvement.

Dans cette conception, l'enjeu du rythme est esthétique, l'oeuvre d'art peut exprimer l'entrée de l'éternité dans le temps dans son univers clos. Le concept du beau et du temps sont liés dans cette doctrine mystique. La contemplation d'un beau paysage ou d'une oeuvre d'art permet de sortir de la perspective du moi, du temps personnel. Cette sortie est le résultat d'un processus décréatif du 'je' que Simone Weil désigne comme un acte d'humilité. L'attention fixée à l'oeuvre d'art cloue le spectateur à la succession des instants. Le moi se définit par rapport à un passé sur lequel il n'a pas de prise et son désir l'oriente vers un avenir qui n'existe pas. La contemplation du temps à travers des oeuvres d'art est un moyen de vivre la réalité du temps sous l'aspect du présent.

La contemplation du temps est la clef de la vie humaine. C'est le mystère irréductible sur quoi nulle science n'a prise. L'humilité est inévitable quand on sait qu'on n'est pas sûr de soi pour l'avenir. On n'atteint la stabilité qu'en abandonnant le moi qui est sujet au temps et modifiable.

Deux choses irréductibles à tout rationalisme : le temps et la beauté. C'est de là qu'il faut partir.<sup>11</sup>

Les chapitres B, C examinent le versant esthétique de la théorie du rythme. L'équivalent de la notion d'arrêt sur le plan esthétique est la notion d'immobilité que nous examinons dans le chapitre B. Dans la lecture poétique, cette notion coïncide avec le silence, sujet du chapitre C. Ce chapitre traite également le problème de la création artistique où le vide du moi est la condition de l'inspiration. Ces différentes

<sup>11</sup> *Oeuvres complètes VI.4*, op. cit., p. 88

manifestations du divin : l'arrêt, l'immobilité, le silence et le vide désignent le point d'intersection où l'éternité entre dans le temps.

L'harmonie, au sens platonicien, est l'unité des contraires, un point d'équilibre. Simone Weil utilise l'image de la balance pour décrire son fonctionnement. Son immobilité instantanée est équivalent au moment d'arrêt dans le rythme. Simone Weil s'intéresse au mécanisme interne du beau et non à une théorisation du sujet.<sup>12</sup>

La question technique a autant d'importance que les réflexions théoriques, elle examine les différents domaines artistiques pour voir comment se résout la mise en forme de l'oeuvre d'art dans sa matérialité, dans la pierre, dans la peinture ou dans la note musicale. La « technique transcendante » désigne pour Simone Weil une conception où l'inspiration divine ordonne l'ordre de l'oeuvre d'art. La forme devient une question non seulement du savoir technique de l'artiste mais d'un problème métaphysique. L'attention de l'artiste cible le modèle parfait, source d'inspiration. Par la vertu d'obéissance il renonce à l'utilisation propre de son savoir faire qu'il soumet à la force ordonnatrice de cette inspiration :

L'inspiration poétique à son point de suprême perfection est une des choses humaines qui peuvent par analogie donner une notion du vouloir de Dieu.<sup>13</sup>

La technique poétique weilienne est profondément liée à l'esthétique de Paul Valéry. La réflexion valérienne aide à interpréter les idées fragmentaires et très divers concernant la poésie.

Le versant mystique de cette doctrine s'alimente de l'oeuvre de Saint Jean de la Croix, elle interprète l'image de la 'nuit obscure' comme la condition de la création poétique. D'autres images servent également à l'étude de l'inspiration poétique, de la mythologie grecque la graine de Proserpine, l'oeuf du monde, et la caverne de Platon. Simone Weil en fait sa lecture propre et elle fabrique d'autres images. Ses poèmes en sont les témoins, chacun s'articule en ce langage symbolique décrivant l'expérience mystique, la sortie du temps.

<sup>12</sup> « Simone Weil n'a jamais rédigé de traité sur la beauté, nous devons extraire ses idées sur ce sujet des écrits où elle traite du beau en action, c'est-à-dire de l'expérience du beau par l'homme ». VETO, Miklos, « Le piège du Dieu. L'idée du beau dans la pensée de Simone Weil », pp. 71-88, *La Table ronde*, n° 197, 1964, p. 71

<sup>13</sup> WEIL, Simone, *L'Enracinement*, Gallimard, 1949, p. 358

La deuxième partie essaie de « mettre en lumière le lien entre vie et pensée, si essentiel chez Simone Weil, et la progression de l'inspiration »<sup>14</sup>. Surtout les poèmes proprement mystiques dans le contenu et dans la forme relèvent de l'imagerie weilienne, dans les poèmes *Nécessité*, *La Porte*, *Les Astres* et *La Mer* tout le cadre conceptuel est mis en oeuvre. Ces poèmes sont conçus pendant la guerre quand Simone Weil fut en recherche d'une nouvelle vocation. L'écriture des poèmes fut constante depuis l'expérience mystique et s'intensifia en cette période de guerre : « Les meilleurs sujets et d'entretien et de méditation, en ce moment, sont les choses éternelles, et les jardins, la culture ... »<sup>15</sup>.

Nous proposons une analyse traditionnelle de la poésie weilienne puisqu'elle n'a pas fait l'objet d'une étude proprement littéraire. L'intertextualité aide à les situer dans le contexte biographique. La progression de la maîtrise technique est perceptible, l'accent est mis sur l'examen formel des poèmes pour démontrer le rôle ordonnateur du rythme. Les poèmes écrits pendant la guerre ont tous une coupure rythmique liée à l'utilisation du nombre impair. Ils illustrent la théorie du rythme qui se dessine dans les *Cahiers* en parallèle avec l'écriture de ces vers.

L'approche acroamantique permet de synthétiser l'écriture poétique de Simone Weil. Elle vise l'étude sonore des vers. Seul par la récitation des poèmes devient possible la perception de la musicalité qui manifeste la matérialité du signifiant. Dans cette doctrine mystique le surnaturel est incorporé par le silence qui se présente dans les arrêts du rythme. Une lecture des poèmes se dispense de la perception temporaire des vers et néglige le rôle ordonnateur du rythme qui est à la source de la beauté poétique.

L'approche génétique démontre la naissance des vers sous la force limitante du rythme. Le dossier génétique du poème *A un jour* rend possible l'observation de près de l'émergence des mots sous la contrainte de la forme fixe.

Dans notre étude de la poésie weilienne, le rythme devient le fil conducteur sous son aspect théorique et pratique. Forme primaire de la technique transcendante, il révèle le caractère mystique de la conception artistique de Simone Weil.

<sup>14</sup> GABELLIERI, Emmanuel, *Etre et don*, op. cit., p. 29

<sup>15</sup> WEIL, Simone, « Quatre lettres à Huguette Baur », pp. 195-206, *Cahiers Simone Weil*, revue trimestrielle publié par l'Association pour l'étude de la pensée de Simone Weil avec le concours du C.N.L. et de la Ville de Paris, septembre 1991, p. 199



## II. PREMIÈRE PARTIE : LA THÉORIE DE LA POÉSIE

### A. La définition du rythme et la notion de l'arrêt

Simone Weil dans son *Cahier* numéro 4 définit ainsi le rythme :

Mais d'abord PAR QUOI SE DÉFINIT LE RYTHME? Il ne se définit pas par la régularité.  
Le tic tac d'une horloge n'a pas de rythme. Il se définit par les arrêts.<sup>1</sup>

Cette définition est surprenante et originale. Pour l'usage courant, le rythme comme le signale Simone Weil est associé à la notion de régularité. Henri Mechonnic qui consacre tout un livre à la question du rythme, souligne aussi cet usage de la notion :

Or tous les dictionnaires que j'ai pu consulter fondent le rythme sur la notion de régularité qui caractérise l'étymologie ancienne ...<sup>2</sup>

Simone Weil dans son *Cahier 4* aboutit à cette définition après une réflexion qui traite de sujets très divers vu le caractère de cet écrit. Nous pouvons néanmoins résumer les notions essentielles de cette réflexion en nous concentrant uniquement sur la catégorie du temps. Effectivement cette catégorie de base pour une définition du rythme est le point de départ et Simone Weil y revient à maintes reprises au cours des trentaines de pages de cette partie du *Cahier 4*. Nous trouvons ici la distinction du temps subi (durée soufferte) et du temps manié<sup>3</sup>. Cette distinction sera maintenue par la suite et leur signification sera développée par d'autres séries opposées, que nous résumons par le tableau suivant :

temps subi	temps manié
monotonie atroce	belle monotonie
mouvement rectiligne illimité	mouvement limité, cercle
chute et rapidité	montée et lenteur
désordre et descente	ordre et élévation
bas et parties	haut et ensemble

Ces catégories opposées ne sont pas développées, décrites d'une façon systématique. Les *Cahiers* de Simone Weil se composent de fragments comportant divers sujets, tout au moins bien développés. La suite des fragments d'une façon interrompue revient sur

<sup>1</sup> WEIL, Simone, *Cahiers I*, éd. Plon, 1970, p. 234

<sup>2</sup> MESCHONNIC, Henri, *Critique du rythme*, éd. Verdier, 1982, p. 150

<sup>3</sup> WEIL, Simone, *Cahiers I*, op. cit., p. 180

certaines pages au même sujet. C'est le cas des pages citées plus haut, où la notion du temps est en rapport à la notion du rythme mais ce rapport se réfère à des sujets divers. Les niveaux différents des séries opposées tels que « monotonie », « chute » « mouvement rectiligne » illustrent bien ce caractère de réflexion.

Nous allons recourir à deux textes contemporains à ces pages des *Cahiers* pour pouvoir comprendre certaines des catégories opposées, notamment celles de la monotonie atroce et belle et celle du mouvement illimité et limité. Ces deux écrits, dans notre lecture, ont contribué fondamentalement au développement de sa théorie du rythme : « Expérience de la vie d'usine »<sup>4</sup> et « La Science et nous »<sup>5</sup>

## **1. La monotonie atroce – la belle monotonie**

L'écrit de « L'expérience de la vie d'usine » fait référence à l'année 1934/1935 que Simone Weil passe dans des usines différentes en interrompant sa carrière d'enseignante. Par cette expérience personnelle, elle veut vérifier si ses pensées concernant le caractère du travail et ses connaissances sur les conditions de travail des ouvriers peuvent être justifiées. Effectivement elle vient de finir son livre philosophique *Réflexions sur les causes de la liberté et de l'oppression sociale*,<sup>6</sup> livre dans lequel une nouvelle conception du travail est élaborée.

Simone Weil est embauchée en tant que simple ouvrière, main-d'oeuvre, et sera placée à côté des machines. Son expérience la plus affreuse est vécue dans une usine de Renault où elle travaille sur une fraiseuse. Les gestes mécaniques répétés inlassablement à longueur de journées clouent son attention sur l'instantané :

Rythme ininterrompu (avoir toujours fait 2000 et qq centaines à 7 h.).

(...)

Prendre rythme défini surtout par un *mouvement continu* de la pièce finie à la pièce nouvelle, de la pièce placée au coup de pédale.<sup>7</sup>

La fabrication des pièces est sans arrêt, se compose de la succession des gestes qui ne demandent pas de réflexion. Corps et pensée sont séparés, on est esclave du temps. Simone Weil souligne elle-même dans ce fragment que cette activité est caractérisée par un « mouvement continu », donc sans repos. On pourrait croire que la fin du travail journalier, le repos du temps libre marque une rupture nette par rapport à ce sentiment

<sup>4</sup> dans *La Condition ouvrière*, Gallimard, 1951, pp. 241-261

<sup>5</sup> dans *Sur la science*, Gallimard, 1966, pp. 121-177

<sup>6</sup> *Réflexions sur les causes de la liberté et de l'oppression sociale*, Gallimard, 1955

<sup>7</sup> « 'Fragments' suivis son 'Journal d'usine' », *La Condition ouvrière*, op. cit., p. 115

de temps. Un extrait de son « Journal d'usine » nous révèle que l'arrêt du travail ne supprime pas l'état d'esclavage :

Je me levais avec angoisse, j'allais à l'usine avec crainte je travaillais comme une esclave; la pause de midi était un déchirement; rentrée à 5 h. 3/4, préoccupée aussitôt de dormir assez (ce que je ne faisais pas) et de me réveiller assez tôt. Le temps était un poids intolérable.<sup>8</sup>

Cette expérience du travail physique lui révèle le mécanisme interne du temps, son caractère inhumain auquel on ne peut pas échapper. Le temps est « subi » comme le désigne Simone Weil en l'opposant au temps « manié ».

En allant travailler à l'usine, Simone Weil ne cherche pas à connaître les conditions de travail en général. Son passé syndicaliste, son engagement dans la lutte ouvrière lui permet de bien connaître ce milieu<sup>9</sup>. Justement c'est sa position intellectuelle qui l'empêche à faire entrer dans sa propre chair la réalité du travail. La décision de tout abandonner et de se fondre dans ce milieu est courageuse vu sa maladie et sa fragilité physique qui lui vaut des mises à pied et des licenciements successifs. Cet effort lui procure une expérience métaphysique personnelle, le sentiment de sa propre sujétion au temps.

Le travail servile, cadencé empêche l'esprit de dominer le temps comme le résume Miklos Veto dans son livre fondamental à ce sujet :

Simone Weil a expérimenté combien le temps devient insupportable quand l'activité que l'on accomplit est privée de rationalité, c'est-à-dire d'une certaine compréhension des mouvements qui s'enchaînent et des buts immédiats aussi bien que futurs de ces mouvements. Si l'homme a cette compréhension, il est alors capable de survoler mentalement une plus grande unité de temps que les brefs moments de ses gestes de travail. Mais la pensée ne mord pas dans une série de moments toujours répétés.<sup>10</sup>

Le travail cadencé oblige l'homme à vivre dans « le présent nu ». Miklos Veto emploie cette expression pour souligner l'aspect métaphysique du problème. Selon cette métaphysique religieuse weilienne, l'homme est jeté de l'éternité dans le temps. Subir l'écoulement du temps sous-entend qu'il faut « traverser le temps, avec peine, minute après minute »<sup>11</sup>. Par un acte rationnel, l'homme est capable de lier les moments et ainsi saisir le déroulement de son action, alors dominer le temps. C'est la vocation de la pensée humaine, souligne Simone Weil et elle ajoute : « cette vocation doit être

<sup>8</sup> « Journal d'usine », *La Condition ouvrière*, op. cit., p. 107

<sup>9</sup> C'est elle-même qui demande à être nommé professeur dans une grande région industrielle (premier poste en 1931, Le Puy à cause de sa proximité à St-Etienne).

<sup>10</sup> VETO, Miklos, *La Métaphysique religieuse de Simone Weil*, Paris, éd. Vrin, 1971, p. 106

<sup>11</sup> « Expérience de la vie d'usine », *La Condition ouvrière*, op.cit., p. 256

préservée intacte en tout être humain »<sup>12</sup>. Les ouvriers de l'usine, surtout ceux qui travaillent à la chaîne, sont privés de cette disposition libre, ils sont contraints de vivre dans le « présent nu ».

L'écoulement du temps est par définition « monotone ». Le passage du temps est irréversible, l'homme ne peut pas changer ce fait mais il peut concevoir le caractère de son passage. Dans le cas de la « mauvaise monotonie », le temps se compose des successions de moments qui se répètent à l'infini. Le travail cadencé en est l'exemple, ainsi que le tic-tac de l'horloger cité dans la définition du rythme au début du chapitre.

Le travail des paysans, au contraire est l'exemple de la « belle monotonie ». Simone Weil expérimente non seulement le travail ouvrier mais à plusieurs reprises elle partage le travail des paysans :

... j'avais appris à connaître le travail des champs foin, moisson - battage - arrachage des pommes de terre (de 7 h. du matin à 10 h. du soir ...), et malgré des fatigues accablantes j'y avais trouvé des joies pures et profondes.<sup>13</sup>

La monotonie y est présente mais il peut y avoir des moments d'arrêt, un temps de disposition de soi. Dans ces moments, on peut concevoir l'utilité du travail, l'effort accompli peut être compris et subordonné au rythme naturel :

La succession absolument uniforme en même temps que variée et continuellement surprenante des jours, des mois, des saisons et des années convient exactement à notre peine et à notre grandeur. Tout ce qui parmi les choses humaines est à quelque degré beau et bon reproduit à quelque degré ce mélange d'uniformité et de variété... Le travail de paysan obéit par nécessité à ce rythme du monde...<sup>14</sup>

Le fonctionnement de l'esprit demande une certaine variété, diversité du mouvement sans quoi il est incapable de le saisir. Dans la répétition il n'y a rien de saisissable. Le tic-tac de l'horloge exclut toute possibilité pour l'esprit d'établir un ordre. Il représente un temps infernal, irrespirable à l'homme, un temps subi, et non un temps ordonné, manié. « La monotonie atroce » sous-entend que la réflexion ne peut pas se faire, la pensée n'arrive pas à concevoir les choses successives. L'ouvrier d'usine est coupé de toute référence naturelle au temps :

L'uniformité et la variété s'y mélangent aussi, mais ce mélange est l'opposé de celui que procurent le soleil et les astres... l'avenir de celui qui travaille dans une usine est vide à cause de l'impossibilité de prévoir, et plus mort que du passé, à cause de l'identité des instants qui se succèdent comme les tic-tac d'une horloge. Une uniformité qui imite les

<sup>12</sup> ibidem, p. 256

<sup>13</sup> « entre à Auguste Detoeuf, 1936/37 » *La Condition ouvrière*, op.cit., p. 182

<sup>14</sup> Expérience de la vie d'usine", op.cit., p. 257

mouvements des horloges et non pas ceux des constellations, une variété qui exclut toute règle et par suite toute prévision, cela fait un temps inhabitable à l'homme, irrespirable.<sup>15</sup>

Le tic-tac de l'horloger n'a pas de rythme parce qu'il n'y a rien de cyclique dans son fonctionnement, rien n'y est comparable au rythme cosmique ou au rythme biologique. Simone Weil retourne dans les usines au moment des grandes grèves organisées sous le Front Populaire. L'arrêt du travail permet de voir ce lieu de servitude avec un oeil différent :

Joie de vivre, parmi ces machines muettes, au rythme de la vie humaine - le rythme qui correspond à la respiration, aux battements du coeur, aux mouvements naturels de l'organisme humain - et non à la cadence imposée par le chronométrateur.<sup>16</sup>

La différence entre le rythme naturel de l'agriculture et la cadence du travail ouvrier est soulignée par Henri Meschonnic. Dans sa réflexion sur l'anthropologie du rythme, il reprend l'expression de Marcel Mauss, « le rythme régulier » de l'agriculture et il mentionne son rapport au cosmique aussi bien que le fait Simone Weil. Ce qui est encore plus intéressant, c'est la formulation de la notion de cadence :

Plus le rythme est socialisé, plus il s'approche de la cadence. Rythme du travail, *cadence* de travail... La cadence est la socialisation maximale du rythme le slogan. La désindividualisation maximale.<sup>17</sup>

La cadence, selon cette logique s'explique par une perte du rythme qui est fondamentalement lié à l'individu et sous-entend que la production du rythme est individuelle. Une idée très proche de Simone Weil. Le rythme est un procédé par lequel la pensée établit un certain ordre dans le temps, alors par définition il ne peut pas être collectif. Le collectif chez Simone Weil est toujours associé à l'idée d'oppression, de soumission. Elle désigne le social, par l'expression de Platon, la Bête ou le gros animal<sup>18</sup>.

Le travail de l'ouvrier en cas de travail servile ne peut pas être caractérisé par la notion de rythme, mais par la notion de cadence. La cadence, comme le tic-tac de l'horloger, est ininterrompue, rien ne marque « que quelque chose est fini et qu'autre chose commence »<sup>19</sup>. L'ouvrier dans l'usine ne peut pas s'arrêter, se reposer et prendre conscience de l'importance, de l'utilité de ses gestes, se réjouir de la beauté du travail bien exécuté :

<sup>15</sup> ibidem, p. 257

<sup>16</sup> « a vie et la grève des ouvriers métallus » *La Condition ouvrière*, op. cit., p. 170

<sup>17</sup> *Critique du rythme*, op. cit., pp. 649-650

<sup>18</sup> WEIL, Simone, *Oeuvres complètes VI/2*, Gallimard, 1997, p. 289 Platon, *République*

<sup>19</sup> WEIL, Simone, « xpérience de la vie d'usine » *La Condition ouvrière*, op.cit., p. 248

La succession de gestes (des ouvriers) n'est pas désignée, dans le langage de l'usine, par le mot de rythme, mais par celui de cadence, et c'est juste, car cette succession est le contraire d'un rythme. Toutes les suites de mouvements qui participent au beau et s'accomplissent sans dégrader enferment des instants d'arrêt, brefs comme l'éclair, qui constituent le secret du rythme...<sup>20</sup>

Un nouvel élément enrichit la réflexion weilienne sur le rythme, la référence à la beauté. Le travail non servile se base sur l'accord du geste et de la pensée, sur un mouvement harmonieux, beau. Ce moment d'arrêt, cette prise de conscience est aussi bref comme « l'éclair » et est source de beauté. Dans la philosophie mystique de Simone Weil, Dieu est à l'origine du Beau. Ce dieu créateur que Simone Weil associe souvent avec le Dmiurge, l'Ouvrier de Platon<sup>21</sup> s'arrête aussi pour regarder son oeuvre. Simone Weil fait ici allusion au Dieu créateur du monde, et à l'arrêt du septième jour<sup>22</sup>.

La monotonie se voit alors dotée de l'adjectif « belle » parce qu'elle se réfère au temps divin, à l'éternité. Simone Weil illustre ce temps divin par une image géométrique, le cercle :

La monotonie est ce qu'il y a au monde de plus beau ou de plus affreux. De plus beau si c'est un reflet de l'éternité. Chant grégorien. De plus affreux autrement.  
Le cercle est le modèle de la belle monotonie, l'oscillation pendulaire de la monotonie atroce.<sup>23</sup>

Le temps manié par l'homme est un reflet d'éternité, un reflet du temps divin. Le travail dans l'usine est révélateur d'un temps inhumain, de la « monotonie atroce » que l'homme subit. Nous avons longuement détaillé le caractère de ce « temps subit » parce que cette expérience de temps est à la base de la philosophie weilienne. Elle cherche à définir le travail, qui est alors une activité humaine qui élimine la fatigue. « Le corps ne se fatigue pas, sinon pour autant qu'il vieillit »<sup>24</sup>, parce que le corps humain est cyclique. La circulation du sang, la respiration, son rythme biologique est ininterrompu. Simone Weil pense qu'au cours du travail il faut imiter le mouvement circulaire des astres, le temps cosmique parce que ce rythme coïncide avec le fonctionnement de notre corps. « Que toute activité ait au centre des moments d'arrêt »<sup>25</sup>, souligne-t-elle dans le *Cahier 4* avant de formuler sa définition du rythme. L'arrêt permet de rétablir l'ordre, la prise de conscience. Le travail doit comporter « un rythme optimum - une durée et

<sup>20</sup> ibidem

<sup>21</sup> WEIL, Simone, *Oeuvres complètes*, VI.2, p. 348

<sup>22</sup> « xperience de la vie d'usine », p.cité, p. 248, également dans le passage analysé du *Cahier 4*, p. 231 pris en italique par Simone Weil *Septième jour. Arrêt*.

<sup>23</sup> WEIL, Simone, *Cahiers III*, Plon, 1974, p. 244

<sup>24</sup> ibidem, p. 230

<sup>25</sup> ibidem, p. 222

une fréquence optima des arrêts »<sup>26</sup> - continue Simone Weil. Le travail donne un rythme de la belle monotonie s'il succède d'un temps manié.

Trois temps sont évoqués dans ce passage du *Cahier 4*, le temps subi, inhumain, le temps manié, ordonné par l'homme et le temps divin. Ce dernier est le modèle du temps manié qui intervient au moment de l'arrêt. Citons l'exemple du bon forgeron que Simone Weil emprunte à la philosophie taoïste. L'harmonie, la force de ces mouvements proviennent des moments d'arrêt, d'immobilité : « Taoïstes, le bon forgeron forge sans y penser et ne se fatigue pas. Pensée (attention) immobile, pôle de mouvements cycliques. »<sup>27</sup>

L'arrêt est surnaturel et instantané : « le surnaturel, c'est qu'un instant la balance s'arrête »<sup>28</sup> - ajoute-t-elle dans cette réflexion. Le problème ouvrier représente pour elle une préoccupation religieuse. En pensant que « le temps et le rythme sont le facteur le plus important du problème ouvrier »<sup>29</sup>, elle lance une investigation spirituelle<sup>30</sup>. La définition du rythme qui en découle est une définition mystique, les arrêts assurent l'insertion d'un temps éternel.

## **2. Le mouvement rectiligne illimité – le mouvement limité et le cercle**

Pour la compréhension de cette opposition nous revenons à la notion de rythme. Selon l'étymologie, le mot « rythme » vient du grec *rhuthmos* qui signifie « manière de couler » (*rhein*, couler)<sup>31</sup>. Cette étymologie se précise par la définition qu'en donne Platon dans les *Lois* (665) : « l'ordre dans le mouvement »<sup>32</sup>. Le monde est en mouvement, le rythme apporte de l'ordre dans ce mouvement. Simone Weil pense aussi en ces termes sur le rythme quand elle constate que le rythme est « l'union de l'immobile et du mouvant »<sup>33</sup>. Selon cette constatation l'ordre est associé à l'immobile, à l'arrêt, termes décrits plus haut comme éléments de la belle monotonie. Platon, lui-

<sup>26</sup> *ibidem*, p. 223

<sup>27</sup> *Oeuvres complètes, VI.2*, op.cit., p. 107

<sup>28</sup> *Cahiers III*, op.cit., p. 223

<sup>29</sup> *ibidem*, p. 256

<sup>30</sup> Dans le *Cahier 4*, p. 203, elle projette d'écrire sur la spiritualité du travail sous les titres : « Le travail comme exercice spirituel », « Le travail comme expérience mystique ». « Le travail comme poésie ». Nous pensons que l'essai, intitulé « Condition première d'un travail non servile » (*La Condition ouvrière*, op. cit., pp. 261-273) pourrait-bien être l'écrit à quoi elle songe dans ces pages des *Cahiers*.

<sup>31</sup> SOURIAUD, *Vocabulaire d'esthétique*, PUF, 1990, article 'rythme'

<sup>32</sup> *ibidem*, p. 1260

<sup>33</sup> *Cahiers 4*, op.cit., p. 239

même associe également les notions d'ordre et de rythme à la notion de repos dans un passage du *Timée* où il décrit la création du monde :

(Dieu) a pris tout ce qu'il y avait de visible, alors que cela était sans repos, toujours dans un mouvement sans rythme et sans ordre. Il amena cela du désordre à l'ordre... »<sup>34</sup>

Au cours de notre réflexion sur l'opposition du « mouvement rectiligne illimité » et du « mouvement circulaire limitant » nous tentons de développer cette notion de l'ordre dont l'origine, dans la philosophie platonicienne de Simone Weil, est surnaturelle, divine.

Parmi les branches de la science, c'est la physique qui a pour objet de décrire le caractère du « mouvement ». Simone Weil dans son essai « La Science et nous », compare la science grecque à la science moderne du point de vue de leur vision de monde. Les deux sont à la recherche d'un mouvement uniforme qui soit un mouvement parfait, celui qui subit alors le moins de changement. La mécanique de la science moderne prend comme principe le mouvement rectiligne qui se poursuit indéfiniment tandis que la science grecque se réfère au mouvement circulaire. La science classique qui « se fonde sur le mouvement droit »<sup>35</sup> commet une erreur, constate Simone Weil<sup>36</sup> parce qu'il n'y a pas d'exemple dans le monde de mouvement rectiligne uniforme<sup>37</sup>. La mécanique de la science grecque, en prenant comme mouvement parfait, le mouvement circulaire<sup>38</sup>, est en rapport avec le monde. Ce mouvement est l'image du mouvement céleste : « Mouvement du ciel et des étoiles fixes. A lui est suspendu toute la science. »<sup>39</sup> C'est Eudoxe qui définit chez les Grecs les mouvements circulaires uniformes en reconstituant les mouvements de la sphère céleste. Le temps cosmique qui se base sur ce mouvement astronomique ne peut être représenté que par le cercle. :

« C'est le mouvement circulaire uniforme qui enferme une mesure du temps, non le mouvement rectiligne, de toute évidence... »<sup>40</sup>

Galilée, par contre, prend comme mesure de temps la quantité d'eau écoulee goutte à goutte sur un plan incliné. Cette expérience de la physique exclut toute référence au temps cosmique, au mouvement circulaire. Simone Weil cite également dans ces

<sup>34</sup> WEIL, Simone, « La Science et nous », dans *La Source grecque*, Gallimard, 1953, p. 132

<sup>35</sup> *ibidem*, p. 139

<sup>36</sup> « *Timée*. Mouvement droit comme principe d'erreur *direction*. » dans *Cahiers II*, Plon, 1972, p. 200

<sup>37</sup> « Le mouvement droit (infini) est impossible par nature. » dans *Oeuvres complètes VI.2*, op.cit., p. 165

<sup>38</sup> « Car ce mouvement ne change rien. Si on conçoit un cercle pur, homogène de toutes parts; s'il tourne, rien ne change. » *Cahiers III*, Plon, 1974, p. 18

<sup>39</sup> WEIL, Simone, *Oeuvres complètes VI.2*, Gallimard, 1997, p.115

<sup>40</sup> WEIL, Simone, *Cahiers II*, op.cit., p. 71



*Cahiers* un autre savant de la science classique, Newton. Elle pense qu'il a commis « une espèce de crime en anéantissant la notion du mouvement tournant ».<sup>41</sup> Son idée du progrès illimité ne comporte pas de référence au cosmique, au divin qui est source de beauté. Les Grecs prenaient la science comme un moyen de connaître la sagesse divine qui se manifeste dans sa création. Cette référence au divin caractérise aussi leur pratique de l'art. Ce rapport à la sagesse, au beau manque dans la vision du monde de Newton et de la science classique. Simone Weil pense que ce manque de rapport était la cause du mépris des artistes contemporains envers Newton :

Aussi la science classique n'est-elle pas belle; ni elle ne touche le cœur ni elle ne contient une sagesse. On comprend que Keats ait haï Newton, et que Goethe non plus ne l'ait pas aimé.<sup>42</sup>

Sans une référence au mouvement circulaire, la mécanique classique « n'est pas en mesure de fournir la représentation d'un cosmos »<sup>43</sup>. Simone Weil a la nostalgie de la science grecque et elle envie les Grecs, « hommes heureux, en qui l'amour, l'art et la science n'étaient que trois aspects à peine différents du même mouvement de l'âme vers le bien »<sup>44</sup>. Ce sentiment d'unité perdue doit être repris, et la science doit retrouver son rôle ancien de lien vers le divin, vers le bien. Simone Weil lit inlassablement les textes scientifiques modernes à la recherche de la notion de valeur dont le manque est fortement critiqué. Le rapport vers le bien doit être rétabli, rapport que Simone Weil exprime poétiquement par l'image du pont :

Ayant à son principe le mouvement droit illimité, et non plus le mouvement circulaire, la science ne pouvait plus être un pont vers Dieu.  
Rendre à la science sa destination de pont vers Dieu.<sup>45</sup>

Nous pouvons conclure que la science grecque comme le travail non servile se définit par rapport au surnaturel. Le travail non servile, par une production de la belle monotonie rend manifeste l'ordre du monde. La science doit examiner et décrire la manifestation de cet ordre, un ordre qui par définition ne peut être que beau. « L'objet

<sup>41</sup> WEIL, Simone, *Cahiers III*, op.cit., p. 87

Notons, que l'idée de « Newton, criminel » est une expression de pensée euphémique par rapport à l'expression utilisée pour désigner tous les scientifiques qui croient, sur l'impulsion de Descartes, au progrès. Elle les appellent les « tares modernes » dans le *Cahier 4*, *Oeuvres complètes VI.2*, op.cit., p. 101

<sup>42</sup> « La Science et nous », op. cit., p. 139

<sup>43</sup> NARCY, Michel, « Les Grecs, la science et la vision du monde », pp. 21-31, Avant-propos 1 dans les *Oeuvres complètes VI.2*, op.cit., p. 31

<sup>44</sup> « La Science et nous », op. cit., p. 139

<sup>45</sup> *Cahiers III*, op. cit., p. 72

de la science n'est pas le vrai, mais le beau. Ce qui a pour objet le vrai, c'est la philosophie »<sup>46</sup>.

En poursuivant notre analyse sur l'opposition du mouvement rectiligne illimité et du mouvement circulaire limitant, nous allons nous concentrer à présent sur la notion de limite. Le mouvement rectiligne et le mouvement rotatif ont comme formes équivalentes en géométrie la droite et le cercle.

Le rapport de ces deux formes géométriques est décrit dans le mythe de l'homme androgyne chez Platon<sup>47</sup>. Simone Weil le cite souvent dans ses *Cahiers* pour présenter l'état parfait de l'homme qui était rond avec quatre jambes et se déplaçait en tournant. Dû au péché originel il était coupé en deux et était contraint de marcher droit. L'homme ne cesse depuis de chercher à retrouver son état originel. Simone Weil conclut ainsi son commentaire sur cette figure mythologique : « L'homme a la nostalgie du cercle. »<sup>48</sup>

La droite et le cercle sont l'expression géométrique de la condition humaine. Dans notre description des deux monotonies nous avons cité Simone Weil qui constate que le cercle sert comme modèle à la « belle monotonie », il est apparenté au divin. Aussi elle constate que le mouvement droit est principe d'erreur pour une vision scientifique. Le passage dans les *Cahiers* où Simone Weil parle du rapport entre le cercle et la droite nous est essentiel :

*Point de contact entre cercle et droite (tangente). C'est cette présence de l'ordre supérieur dans l'inférieur sous forme d'un infiniment petit.*

*Le Christ est le point de contact, de tangence entre l'humanité et Dieu.*<sup>49</sup>

Le point est le composant de toutes les formes géométriques, donc la notion de base. Sans étendue, il ne peut être qu'un infiniment petit. L'analogie avec la notion de l'arrêt est justifiée par le fait que l'arrêt du mouvement est instantané donc aussi infiniment petit. Nous avons mentionné aussi que par cet arrêt, l'éternel entre dans le temps humain. L'arrêt est un point de contact entre les deux temps, comme le Christ entre l'homme et Dieu.

<sup>46</sup> ibidem, 185

<sup>47</sup> PLATON, *Banquet*, 189 d

<sup>48</sup> *Cahiers III*, op.cit., p. 86

<sup>49</sup> *Cahier III*, op.cit., p. 185

Le mot 'tangente' vient du latin *tangere* 'toucher', il désigne en géométrie une chose qui n'a qu'un point de contact en un seul point. L'exemple donné par le dictionnaire va du même sens que le raisonnement de Simone Weil : « Le disque (du Soleil) est tangent à l'horizon. Valéry ». *Le nouveau petit Robert*, Paris, 1993, p. 2207

Nous complétons la série analogique du point et de l'arrêt par une nouvelle notion, celle de la limite. La limite revêt aussi le caractère d'infiniment petit par rapport à une chose. La limite est principe d'ordre :

Une limite est un infiniment petit. La limite est la présence dans un ordre, sous forme d'infiniment petit, de l'ordre transcendant. La limite est transcendante par rapport à ce qui est limité.<sup>50</sup>

Simone Weil souligne l'origine transcendante de la limite dans un autre extrait : « C'est Dieu qui impose à toute chose une limite... »<sup>51</sup>. Sur le plan géométrique, le cercle assure cette fonction : « Le cercle est ce qui limite la droite »<sup>52</sup>. Le cercle est une forme assimilée au divin, le mouvement uniforme par excellence comme nous l'avons mentionné.

Dans ses *Cahiers* Simone Weil cherche des exemples sensibles pour illustrer le mouvement circulaire qui limite le mouvement droit. Elle cite l'exemple du coureur : « Transformation du mouvement circulaire en mouvement droit. Course à pied. »<sup>53</sup>

Elle est plus explicite quand elle décrit le fonctionnement d'un tramway :

Le mouvement droit d'une chute d'eau est transformé par une roue en mouvement circulaire. Ce mouvement circulaire est transformé en mouvement alternatif. Ce mouvement alternatif est transformé dans les roues du tramway en mouvement circulaire. Ce mouvement circulaire est transformé par le frottement du rail en mouvement droit.<sup>54</sup>

Le mouvement droit, par une série de transformations circulaire et alternatif redevient droit. La roue du tramway trace cette droite par une série de points.

Nous reprenons le plan géométrique en citant un autre fragment des *Cahiers*. Ici Simone Weil exprime l'idée que le mouvement circulaire renferme l'unité :

Le cercle est un symbole de la multiplication. On fait tant de tours, et selon qu'on a marqué sur le cercle tant ou tant de points... Cependant chaque tour est une unité.<sup>55</sup>

Nous reviendrons plus loin sur la question de multiplication concernant le cercle, pour le moment nous constatons que l'unité est liée à un mouvement circulaire. Simone

<sup>50</sup> WEIL, Simone, *Cahiers III*, op. cit., p. 112

Nous pensons utile de citer une autre formulation du rapport 'ordre-point' qui, ne contenant pas l'idée de limite, n'est pas dans la perspective de notre réflexion mais qui souligne l'importance de l'analogie : « Arrêt-instant, point-petitesse. A l'égard d'un ordre quelconque, un ordre supérieur, donc infiniment au-dessus, ne peut être représenté dans le premier que par un infiniment petit. De même un instant et l'éternité. », *Cahiers III*, op. cit., p. 90

<sup>51</sup> « Condition première d'un travail non servile » dans *La Condition ouvrière*, op. cit., p. 268

<sup>52</sup> *Cahiers III*, op. cit., p. 142

<sup>53</sup> *Cahiers I*, op. cit., p. 240

<sup>54</sup> *Cahiers III*, op. cit., pp. 142-143

<sup>55</sup> *ibidem*, p. 249

Weil, dans un autre extrait précise le sens de l'unité par une interprétation pythagoricienne selon laquelle un tour de cercle renferme un nombre entier :

Nombre entiers et cercles si on part d'un point du cercle, on y reviendra après avoir parcouru *un nombre entier* de circonférences.<sup>56</sup>

Pythagore fonde sa vision du monde sur la notion du nombre. Simone Weil se rattache à cette tradition et cite souvent la formule pythagoricienne selon laquelle « tout est nombre »<sup>57</sup>. Dans la relation du nombre au temps elle souligne que le nombre est une unité temporelle, il sert à mesurer le temps :

C'est le *mouvement circulaire uniforme* qui enferme une mesure du temps, non le mouvement rectiligne, de toute évidence...  
*A partir du mouvement rectiligne uniforme, impossible de retrouver le nombre.*<sup>58</sup>

Le nombre dans le sens pythagoriciens exprime en même temps 'unité' et 'rapport', Simone Weil utilise le mot « nombre » en ce sens. Nous essayons de décrire cette conception pythagoricienne qui est à la base de sa conception du temps.

Nous comptons le temps par des nombres, le jour en 24 heures, le mois en 30 jours, l'année en 12 mois. La série des nombres 1, 2, 3, 4 etc. peut être prolongée infiniment, leur suite a un aspect purement « quantitatif ». Le nombre peut avoir un aspect « qualitatif », une référence à l'unité dans notre mesure de temps. Le mouvement céleste découpe le temps, limite l'écoulement des instants. Simone Weil formule ainsi cet aspect quantitatif, non ordonné du temps :

Temps indéfini. La quantité, parente du temps (comme opposé à l'éternité). - (Pourtant, il faut des *étapes*.)<sup>59</sup>

Elle souligne la nécessité des étapes, que nous interprétons dans ce contexte comme 'unité', 'rapport'. Cette interprétation peut être justifiée par un autre fragment de pensée où elle signale le rapport du nombre au cercle. Elle pense à un passage de Platon où le philosophe grec mentionne le « nombre » en tant qu'unité temporelle :

Temps, lequel imite l'éternité et se déroule en cercle suivant le Nombre.<sup>60</sup>

Nous pouvons constater que le nombre a un caractère surnaturel en tant qu'ordonnateur du temps. Nous essayons de décrire cet aspect pythagoricien du nombre. Simone Weil résume ainsi l'essentiel du nombre :

<sup>56</sup> *Cahiers II*, op cit., p. 71

<sup>57</sup> *Cahier II*, p. 68

<sup>58</sup> *Cahiers II*, p. 71

<sup>59</sup> *Oeuvres complètes VI.2*, p. 259

<sup>60</sup> PLATON, *Timée*, 38 a, cité dans *Cahiers II*, op. cit., p. 350

Un rapport impose une limite à une série illimitée. Les pythagoriciens nommaient un tel rapport nombre.<sup>61</sup>

Nous avons mentionné que la limite est surnaturelle, un infiniment petit qui limite la droite, l'indéfini. Le nombre est l'aspect fonctionnel de la limite, il rend possible l'établissement des rapports, il délimite l'indéfini. Platon utilise le mot intermédiaire dans sa définition du nombre qui n'est qu'une autre formulation de la même dualité :

L'idée de l'indéfini ne doit pas être appliquée à la quantité jusqu'à ce qu'on ait vu clairement en cette matière le nombre qui est l'intermédiaire entre l'un et l'indéfini.<sup>62</sup>

Le platonisme qui se base sur une tradition pythagoricienne, a une conception dualiste du monde. Selon cette vision, le « un » exprime l'unité divine qui s'oppose à l'indéfini de la matière, de même que l'opposition de la limite à l'illimité. Simone Weil désigne le monde illimité, dans une lecture chrétienne, comme domaine du diable : « Si '1' est Dieu, l'infini est le diable »<sup>63</sup>. Elle entrecoupe souvent ces commentaires pythagoriciens par des commentaires bibliques afin de démontrer leur corrélation. Son livre qui regroupe des textes grecs a pour but de voir l'inspiration chrétienne de ces textes. Dans celui-ci, intitulé *Intuitions pré-chrétiennes*, elle analyse un passage du *Timée* sur la notion de « un » en tant qu'unité. Le texte suivant se réfère à l'évangile de St. Jean où l'apôtre parle du besoin d'être « un » en Dieu<sup>64</sup>. Nous allons développer cette notion de l'unité qui peut exister dans la dualité.

Le nombre peut être intermédiaire ou lien entre les deux. Ce « transport de l'unité dans le nombre »<sup>65</sup> suppose l'idée de multiplication. Le cercle tournant donne cette idée de multiplication : « il y a une parenté entre le cercle et le nombre, que Platon a comprise »<sup>66</sup>. Le tour du cercle peut se multiplier à l'infini et pourtant chaque tour est identique, enferme la même unité. Simone Weil souligne la nécessité de « multiplication » dans un autre fragment des *Cahiers* :

Les nombres en algèbre Mystère, là où l'unité n'est pas définie. Ils ne peuvent intervenir que comme *multiplicateurs* ( $x+x+x=3x$ ).<sup>67</sup>

<sup>61</sup> *Cahiers III*, p. 85

<sup>62</sup> PLATON, *Philèbe*, dans *La Source grecque*, Gallimard, 1953, p. 109

<sup>63</sup> *Cahiers III*, op.cit., p. 249

<sup>64</sup> *Intuitions pré-chrétiennes*, Fayard, 1985, p. 116 *Timée*, 31 c - *Évangile*, Jean, 17, 11

<sup>65</sup> *Cahiers III*, op. cit., p. 249

<sup>66</sup> *ibidem*, p. 259

<sup>67</sup> *Oeuvres complètes VI.2*, op.cit., p. 265

L'addition ne peut pas être à la base de cette transformation, ne peut pas exprimer cette idée de rapport. Selon cette logique, Simone Weil distingue deux aspects du nombre :

Double nature du nombre l'addition, à partir de 0, et le rapport qui ne comporte jamais de 0..<sup>68</sup>

Elle donne l'exemple suivant pour cette nature du rapport quand le « nombre devient unité, pris comme origine d'une série de multiples »<sup>69</sup>.

$$3 \times 4 = 4 \times 3$$

1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9. 10. 11. 12.

-----3-----6-----9-----12

-----4-----8-----12

Nous pouvons constater qu'il y a une invariance des unités dans la distribution<sup>70</sup>.

Le nombre comme producteur d'invariant, d'unité est primordial pour la pensée. La pensée humaine a besoin d' invariants dans sa perception du monde, pour établir un ordre dans la multitude des choses. « ... l'invariant limite la variété. L'invariant appartient toujours à un domaine transcendant par rapport à celui de la variation. »<sup>71</sup> L'invariant est surnaturel, Simone Weil le définit ici comme limite, notion, qui comme infiniment petite, était déjà présentée plus haut en tant qu'élément transcendant.

Pour dominer la matière illimitée, notre intelligence a besoin de limite, d'invariants.

« S'il n'y avait pas des invariants, nous serions entièrement esclaves du temps. »<sup>72</sup>

Au cours de notre analyse du travail cadencé nous avons mentionné que la pensée ne peut pas établir d'ordre dans la succession des moments. L'ouvrier qui travaille à la chaîne est « esclave » du temps, il ne dispose pas librement de sa capacité intellectuelle.

Au contraire, le travail non servile se base sur l'accord de la pensée et de l'acte. Le mouvement ordonné qui en résulte est harmonieux, permet la domination du temps<sup>73</sup>.

<sup>68</sup> ibidem, p. 259

<sup>69</sup> *Cahiers III*, op.cit., p. 249

<sup>70</sup> *Oeuvres complètes VI.2*, op.cit., p. 265

<sup>71</sup> *Cahiers III*, op. cit., p. 243

<sup>72</sup> ibidem, p. 85

<sup>73</sup> Robert Chenavier examine la notion de travail dans l'œuvre weilienne. Dans son article il mentionne le rôle des invariants, il constate que le travail joue aussi le rôle d'invariant. La perception de l'homme au travail est « le seul point d'ancrage » qui peut détruire le caractère inhumain du travail à la chaîne. Il cite Simone Weil selon qui il y a des invariants comme le travail non-servile et d'autres encore qui peuvent servir comme point de départ à la lutte contre un monde démesuré : « concrètement certaines unités de mesure sont données et sont demeurées jusqu'ici invariables, par exemple le corps humain, la vie

Simone Weil développe un autre aspect du nombre multiplié, celui de « l'égalité géométrique », méthode décrit dans le *Gorgeas* de Platon<sup>74</sup>. L'égalité ou la moyenne géométrique sous-entend l'égalité des intervalles le premier est au deuxième ce que le deuxième est au troisième 1 - 3 - 9. Un est à trois ce que trois est à neuf. Le « un » est particulier, dans la pensée pythagoricienne, il est le symbole de Dieu. Il est indivisible, en se multipliant il reste identique à lui-même. « Le un qui est l'unique sage »<sup>75</sup> cite Simone Weil et elle ajoute : « C'est lui l'infini. Un nombre qui croît, pense qu'il s'approche de l'infini. Il s'en éloigne. Il faut s'abaisser pour s'élever. »<sup>76</sup> Les nombres fournissent par la méthode analogique des connaissances sur le surnaturel. Ils éduquent l'âme sur le chemin du perfectionnement. Le « un » peut être identifié au point qui est le centre du cercle. « Le premier harmonisé, le Un, au milieu de la sphère, se nomme Foyer. Le Un est le principe de toutes choses. »<sup>77</sup> Nous avons tenu à évoquer les différents aspects de « un » parce qu' analogiquement en tant que notion de base de mathématique, il est égal au point sur le plan géométrique et il est au coeur de la notion de l'arrêt sur le plan du rythme. Le « un » unit deux mouvements rythmiques, il se trouve au centre du mouvement. Les trois aspects de « un » ne sont que des expressions convergentes du divin.

L'égalité géométrique donne l'idée de cette unité divine. « L'égalité géométrique est la proportion. »<sup>78</sup> Il faut lire des proportions dans le monde, qui sert comme intermédiaire vers le divin. C'est le rôle spirituel des égalités géométriques que Simone Weil nomme également comme moyenne proportionnelle. Nous citons deux exemples weiliens sur ce rôle spirituel des égalités géométriques :

Le désir d'avoir plus est le péché originel. Désir de s'agrandir. Neuf est à trois comme trois à un. Si on passe de neuf à huit, on ne s'approche pas de un, on s'en éloigne. - (Et si on passe à dix on s'en éloigne deux fois.)<sup>79</sup>

La purification de l'âme passe par l'imitation des égalités géométriques. On ne peut pas être plus grand que Dieu, cette volonté est le péché principal de l'orgueil. Les égalités géométriques peuvent enseigner l'obéissance :

humaine, l'année, la journée, la rapidité moyenne de la pensée humaine » (*Oeuvres complètes*, II.2, Gallimard, 1991, p. 94). Nous avons tenu à signaler cette piste de recherche sur les invariants, leurs rapports au travail, piste exploitée par Robert Chenavier « La Question du travail une introduction », pp. 323-343, dans la revue *Cahiers Simone Weil*, 1993 décembre, p. 335

<sup>74</sup> Simone Weil la cite dans les *Cahiers III*, p. 248

<sup>75</sup> Héraclite, fragment 32

<sup>76</sup> *Cahiers III*, pp. 248-249

<sup>77</sup> *ibidem*, p. 78

<sup>78</sup> *Cahiers III*, op.cit., p. 248

<sup>79</sup> *ibidem*

Imiter le nombre. Rester à sa place. 25 est lié à 1 par 5; en passant à 26 ou 24, ce lien se rompt. L'imitation du nombre détruit le désir. Imiter les jours, les mois, les années dans leur fidélité au temps. « Nature, ce qui est de saison pour toi n'est pour moi ni prématuré ni tardif ».<sup>80</sup>

Il n'y a « pas de 'je' dans les nombres »<sup>81</sup>, un « je » qui veut avoir plus ou moins. L'obéissance consiste en une soumission de la volonté, une limitation du « je » par un acte libre. Cette limite est une imitation du mouvement circulaire qui coupe l'écoulement du temps en jour, en mois et en année. Le retour de ces unités temporelles est un invariant, un changement identique qui se reproduit. Au lieu de se conformer à ce mouvement, notre désir rompt l'harmonie cosmique. « Ce désir insatiable en nous ... est toujours tourné vers le dehors et ... a pour domaine un avenir imaginaire »<sup>82</sup>. Si on reste « fidèle au temps », on limite le désir et on vit dans le présent.

Les mouvements des corps célestes qui partagent notre vie en jours, en mois et en années sont notre modèle à cet égard, parce que les retours y sont tellement réguliers que pour les astres l'avenir ne diffère en rien du passé.<sup>83</sup>

Les nombres ont un rôle purificateur par leur origine divine. Simone Weil cite des passages du *Timée* où Platon lie la notion du temps à celle du nombre. Au moment de la création du monde, Dieu crée le temps en partant du nombre comme la représentation de l'unité :

En même temps qu'il établit l'ordre du ciel, il crée quelque chose qui, marchent selon le nombre, est une image éternelle de l'éternité qui est fixe dans l'unité. Cette image est ce que nous nommons le temps.

Le temps fut produit, le soleil et la lune et les cinq autres astres qu'on nomme planètes apparurent pour la détermination et la garde des nombres du temps.<sup>84</sup>

Platon se rattache à la tradition pythagoricienne qui part du principe que tout est nombre<sup>85</sup>. Le nombre comme unité est enfermé dans le mouvement circulaire. Nous avons mentionné plus haut que le cercle parcourt un nombre entier de circonférences et que chaque tour est une unité. Nous pouvons percevoir le mouvement circulaire du ciel, le temps cosmique grâce aux nombres. Marie-Magdeleine Davy souligne également cet

<sup>80</sup> *Cahiers III*, op.cit., p. 259, Simone Weil cite Marc-Aurèle, *Pensées*, IV. 23

<sup>81</sup> *Cahiers II*, op.cit., p.70

<sup>82</sup> *Intuitions pré-chrétiennes*, op.cit., p. 30

<sup>83</sup> ibidem

<sup>84</sup> *Timée* 37 d et 38 c, cité dans *Intuitions pré-chrétiennes*, op.cit., p. 29

<sup>85</sup> Simone Weil cite ce principe pythagoricien pour le commenter en tant que méthode de lecture du monde et en tant que méthode de perfectionnement : « Tout est nombre (Pythagore), et le nombre est vrai. Pas de points de vue, d'apparences, d'illusions, d'opinion... Nous (nombre) approche de Dieu. » *Cahiers II*, op. cit., p. 68c



aspect pythagoricien du temps quand elle dit qu' « un temps cosmique, avec les nuits, les jours; et ce temps, nous le calculons mathématiquement. »<sup>86</sup>

Les fêtes rendent sensible le nombre dans le temps. Quand Simone Weil présente dans son essai le travail non-servile, elle souligne l'importance des fêtes dans la vie des ouvriers :

La poésie surnaturelle qui devrait baigner toute leur vie, devrait aussi être concentré à l'état pur, de temps à autre, dans des fêtes éclatantes. Les fêtes sont aussi indispensables à cette existence que les bornes kilométriques au réconfort du marcheur.<sup>87</sup>

Par contre, le travail cadencé est une soumission au temps. Chaque jour représente une durée infinie de la succession des moments, une épreuve insupportable pour les ouvriers. Nous pouvons comparer cet état de soumission à celui que subit un prisonnier qui est privé de la vision du ciel et pour qui rien n'indique la fin ou le début de la journée. Il subit le temps 'pur' qui lui est infernal, rien ne marque un moment d'arrêt ou de repos : « Supplice des cachots entièrement noirs, ou tout blancs et toujours éclairés à l'électricité séparer le nombre du temps. »<sup>88</sup>

Les unités temporaires, imposées par le mouvement du ciel sont pour nous une condition d'existence<sup>89</sup>. Le retour régulier des jours, des mois et des années nous impose des limites nécessaires pour ordonner nos activités. Ils rythment notre vie :

Dans tout mode de vie, il y a un rythme à aimer. Toute vie, si artificielle soit-elle, est liée à la rotation diurne du ciel et aux saisons sans quoi on mourrait. *Par ce rythme, on reste lié au soleil et aux étoiles.*<sup>90</sup>

Le jour est lié à la rotation terrestre, il encadre une unité de temps qui est destinée « à loger une variété infinie d'événements absolument imprévisibles et partiellement privés d'ordre »<sup>91</sup>. La multitude des événements est limitée par le retour régulier des jours, ils ordonnent notre rythme de vie. La succession des jours est liée à un mouvement circulaire, ce mouvement uniforme est invariable, il est apte à limiter la multitude. Un cercle « s'il tourne, rien ne change. Que peut-on concevoir de plus beau? C'est cela qui nous est offert chaque jour ».<sup>92</sup> Simone Weil pense que le jour est un intermédiaire entre

<sup>86</sup> DAVY, Marie-Magdeleine, « L'au-delà du temps », dans *Simone Weil, philosophe, historienne et mystique*, sous la direction de Gilbert Khan, Paris 1978, p. 298

<sup>87</sup> « Condition première d'un travail non-servile », dans *La Condition ouvrières*, op.cit., p. 273

<sup>88</sup> *Cahiers III*, op.cit., p. 193

<sup>89</sup> Cette notion de « condition existence » est liée au fait que nous sommes des êtres limités : « Dieu a mis dans le monde des limites qui répondent aux nôtres, condition d'existence d'êtres corporels et pensants. » *Cahiers III*, op.cit., p. 71

<sup>90</sup> *Cahiers I*, op.cit., pp. 130-131

<sup>91</sup> « Expérience de la vie d'usine », *La Condition ouvrières*, op.cit., p. 257

<sup>92</sup> *Cahiers III*, op.cit., p. 18

le temps et Dieu : « Nos jours sont des cercles parcourus par le mouvement de la sphère céleste. Ils sont le « metaxu », l'intermédiaire entre Dieu et le temps. »<sup>93</sup> Ce rôle médiateur lui est attribué à cause de la nature du cercle qui limite la droite. Le cercle, et analogiquement le jour, est à l'intersection du discontinu et du continu. La continuité du temps est entrecoupée par ce mouvement limitant qui est divin. Simone Weil termine ce fragment du *Cahier* par une constatation qui montre à quel point le rythme des jours nous est important et suscite en nous la reconnaissance : « Une fête est un remerciement à Dieu que notre temps soit découpable en tranches. »<sup>94</sup>

Toutes les unités de temps sont des limitants, des intermédiaires. Le mois relie le jour à l'année :

Le mois est comme une médiation entre l'année que produit le soleil et le jour que produit la terre (les anciens le savaient), et par là la lune est médiatrice entre la terre et le soleil.<sup>95</sup>

Simone Weil fait un long calcul après cette constatation pour voir comment le mois lunaire peut être une moyenne proportionnelle. Elle retrace une démonstration des Grecs qui cherchaient partout des proportions. Nous essayons de suivre cette démonstration parce qu'elle nous donne un exemple sensible de cette notion mathématique. Un mois lunaire se compose de 28 jours, il y en a 13 dans l'année  $28 \times 13 = 364$ . Le mois est moyenne proportionnelle entre le jour et l'année, il faut que le nombre de mois, le treize reste identique dans les rapports.

Il faut compter le jour en couple parce que pendant deux jours la lune garde la même taille.  $2 \times 14 = 28$ . Le problème reste à éclaircir. Dans le rapport mois-année nous avons une unité de 13, tandis que dans le rapport jour-mois, une unité de 14. L'égalité des rapports n'est pas assurée. Si le mois se composait de 26 jours, plus précisément de  $2 \times 13$  jours, nous aurions un rapport identique. Simone Weil mentionne que les Grecs avaient l'idée de la partie perdue dans le cas 14 et 13 parties et que cette idée « montre bien qu'ils voulaient que la lune, que le mois, fût moyenne proportionnelle ».<sup>96</sup>

Le jour et le mois sont des intermédiaires entre des contraires tels que le temps et l'éternité, et la terre et le soleil. Ces intermédiaires, ces rapports que « nous exprimons avec les nombres »<sup>97</sup>. Seule une certaine approche des nombres assure néanmoins cette

<sup>93</sup> *ibidem*, p. 128

<sup>94</sup> *ibidem* p. 128

<sup>95</sup> *ibidem*, p. 166

<sup>96</sup> *ibidem*

<sup>97</sup> *Cahiers II*, op. cit., p. 61

fonction. « Si on considère les nombres entiers, on en voit deux espèces, ceux qui sont liés à l'unité par une moyenne proportionnelle, 4, 9, 16, d'une part, et d'autre part tous les autres. »<sup>98</sup> Seuls les nombres qui expriment l'unité sont retenus par Simone Weil dans son investigation spirituelle. Le « deux » assurent l'unité entre le « un » et le « quatre », le « trois » entre le « un » et le « neuf »; et le « quatre » entre le « un » et le « seize ». Si nous continuons leur progression le nombre reste invariant 1, 3, 9, 27 etc., la proportion est toujours identique à savoir « trois ». Chercher le rapport, retrouver l'unité est un procédé de purification.

Parmi les médiétés pythagoriciens c'est la moyenne géométrique qui exprime les intervalles égaux. Simone Weil s'intéresse au nombre « en tant qu'il est susceptible de former des rapports »<sup>99</sup>. Elle déprécie une conception mathématique, par exemple celle d'une algèbre où la définition de l'unité, la formulation des rapports n'est pas primordiale. Elle apprécie par contre la pratique de la géométrie chez les Grecs, une pratique religieuse de « mathémata » :

Que leur attachement à la géométrie ait été de nature religieuse, cela est visible, non seulement par les quelques textes qui en témoignent, mais encore par le fait très mystérieux que jusqu' à Diophante, auteur de décadence, ils n'ont pas eu d'algèbre. ... On ne peut guère douter que les Grecs aient connu cette algèbre (des Babyloniens). Ils n'en ont pas voulu.<sup>100</sup>

Le frère de Simone Weil, André Weil était un des plus grands mathématiciens de notre époque dont le domaine d'activité était principalement l'arithmétique<sup>101</sup>. Quelques fragments de leur correspondance nous instruisent sur la conception géométrique des Grecs et ils nous révèlent l'appréhension de Simone Weil envers la pratique mathématique de son temps. Elle le taquine avec un amour fraternel en le désignant comme un « descendant des Babyloniens en ligne directe »<sup>102</sup>. Elle considère que la mathématique de leur époque se caractérise par une manipulation des signes sans contact avec le monde. Elle oppose à cette conception la géométrie grecque dont la description de l'espace se réfère au monde physique : « La matière de la géométrie grecque était l'espace, mais l'espace à trois dimensions, réellement donné, conditions imposée en fait à toutes les actions des hommes. Il n'en est plus ainsi. »<sup>103</sup>

<sup>98</sup> *Intuitions pré-chrétiennes*, op. cit., p. 121

<sup>99</sup> *Sur la science*, op. cit., p. 143

<sup>100</sup> *Intuitions pré-chrétiennes*, op. cit., pp. 124-125

<sup>101</sup> André Weil, (1906-1998), un des fondateurs de l'école mathématique Bourbaki, on lui doit la formule algébrique de Mordell-Weil, mais il a pratiqué la géométrie aussi.

<sup>102</sup> « Extraits de lettres », 1940, *Sur la science*, op. cit., p.212

<sup>103</sup> *ibidem*, p. 227

Le formalisme mathématique enlève à cette science son rôle fondamental à savoir d'établir des rapports. Le nombre est « une moyenne entre l'unité ... et la quantité illimitée »<sup>104</sup>. Il est capable d'établir de l'ordre par sa force limitante<sup>105</sup>. Le nombre est divin dans le sens qu'il peut établir un rapport entre le monde divin et humain. Cette opposition primordiale est décrite par une série des catégories opposées dans la doctrine pythagoricienne. Le nombre est à la base de tous les rapports qui relient ces catégories : « Le nombre, c'est le rapport spécifique de chaque chose avec Dieu, qui est l'unité. Le rapport universel... »<sup>106</sup>. Nous allons analyser sept des dix catégories pythagoriciennes, celles qui sont les plus proches de notre réflexion. (Les trois autres opposés : carré-oblong, rectiligne-courbe, mâle-femelle demanderaient une explication trop longue, un détour inutile. Car ils nous amèneraient à éclairer que les notions « carré » et « rectiligne » expriment une chose toujours semblable, une forme identique tandis que leur opposé sous-entend l'idée de changement. Ainsi, l'opposé « mâle-femelle » demanderait une réflexion plus longue sur le principe actif et passif.) Pythagore met à la tête des opposés le principe limite qui est à la base de tous les autres, dans le sens de principe d'ordre :

|          |   |                    |
|----------|---|--------------------|
| Limite   | - | Illimité           |
| Impair   | - | Pair               |
| Un       | - | Multiple           |
| Droite   | - | Gauche             |
| En repos | - | En mouvement       |
| Lumière  | - | Obscurité          |
| Bien     | - | Mal <sup>107</sup> |

Nous avons mentionné que Dieu est celui qui impose des limites. Il est identifié parmi les nombres au 'un' comme nous l'avons vu. Ce nombre s'oppose à tous les autres en tant que le début, l'origine de tous, il est en plus indivisible. Le deux est un

<sup>104</sup> *Sur la science*, op. cit., p. 235

<sup>105</sup> Le nombre au sens le plus large est identifié à la limite par Simone Weil : « Ces limites sont ou des quantités ou quelque chose d'analogue à la quantité. Ainsi, en prenant le mot dans son sens le plus large, on peut dire que la limite est nombre. » dans *Intuitions pré-chrétiennes*, op. cit., p. 130

<sup>106</sup> WEIL, Simone, *La Connaissance surnaturelle*, Gallimard, coll. Espoir, 1950, p. 211

<sup>107</sup> MATTEI, Jean-François, *Pythagore et les Pythagoriciens*, éd. PUF, 1993, p. 70

nombre pair, divisible. Tous les nombres impairs peuvent être assimilés au nombre ‘un’ par leur caractère indivisible<sup>108</sup>.

L’opposé suivant « un-multiple » était évoqué par la définition même du nombre qui comme rapport entre les deux, assure l’ordre dans la multiplicité, dans la quantité illimitée.

La quatrième opposition « droite-gauche » se réfère au mouvement de la sphère céleste qui tourne sur l’axe du monde nord-sud, vers la « droite » de l’univers tandis que les planètes tournent vers la « gauche ». Cette opposition a au fond la différence du mouvement identique des astres et le mouvement opposé des planètes. L’astre, comme le soleil est le centre du mouvement circulaire des planètes, le « Foyer » du cercle. Nous avons cité cette expression de Simone Weil en parlant du point comme le centre du cercle qui est assimilé au nombre ‘un’.

Nous pouvons lier l’opposition « repos-mouvement » à l’opposition « bien-mal » en revenant à la question de la « belle monotonie ». Dans la philosophie platonicienne le beau, le bien et le vrai ne sont que les trois aspects de divin. La belle monotonie est alors une bonne monotonie à l’opposé de la monotonie « atroce », insupportable. La production de la belle monotonie se fait par des moments d’arrêt, de repos. La mauvaise monotonie se caractérise par un mouvement ininterrompu, désordonné.

La dernière opposition ne nécessite pas de commentaire, la lumière est un attribut du divin. La Terre, comme planète n’émet pas de lumière, le côté terrestre est obscur. Nous avons tenu quand même à mentionner cette dernière opposition parce que dans notre contexte la lumière sera une source d’élévation, une énergie qui permet la montée. Les notions ‘élévation’ et ‘montée’ font partie des expressions que Simone Weil associe au « temps manié ». Il nous reste à présenter cet aspect chrétien de la pensée weilienne. Dans sa réflexion sur la notion du rythme, elle range la notion de ‘chute’ sous l’expression de « temps subi » et l’oppose à la notion de « monter, élévation ». Le temps infernal, le temps subi est dû à l’état pécheur de l’homme qui était exclu du paradis, de l’éternité.<sup>109</sup>

<sup>108</sup> « L’impair tient de l’unité en ce qu’il est indivisible... », dans *Cahiers III*, op. cit., p. 142

<sup>109</sup> Le théologien Wolfgang Müller résume ainsi cet aspect chrétien de la chute : « Le temps pour Simone Weil, est donc la conséquence du péché originel. Pour avoir désobéi à la volonté divine, Adam a été exclu de l’éternité et vit depuis dans le temps » dans l’article « Simone Weil et la question de l’histoire du salut », pp. 89-103, revue *Cahiers Simone Weil*, juin 2001, p. 94

Nous allons développer en dernier lieu ces catégories de la théorie du rythme. Nous pouvons constater à cette étape de notre réflexion que Simone Weil utilise tout au moins explicitement des opposés pythagoriciens. Elle est imprégnée par cette tradition : « Elle vit même dans l'antique corrélation des contraires » comme le dit l'éditeur des oeuvres weilliennes, Florence de Lussy<sup>110</sup>. Dans un dualisme pythagoricien-platonicien, Simone Weil essaie de trouver des intermédiaires, des rapports. Les moyennes proportionnelles sont les expressions mathématiques de sa recherche du divin. Nous avons analysé le rôle purificateur des moyennes proportionnelles. Cette démarche est une voie du salut que Simone Weil platonicienne pratique avec plus d'aisance que les procédés chrétiens. Elle avait une forte appréhension envers l'église catholique institutionnelle, elle critique surtout son rôle politique joué dans l'histoire. Ce passé de l'Eglise, parmi d'autres raisons, explique son refus du baptême, mais aussi faut-il tenir compte du fait qu'il lui restait peu de temps à vivre après sa conversion spirituelle, une fin de vie trop courte pour pouvoir approfondir ses connaissances théologiques. Le pythagorisme platonicien est un élément essentiel de son mysticisme. Nous ne pouvons mieux exprimer cet élément fondamental de sa pensée que le fait Florence de Lussy : « Simone Weil sera donc pythagoricienne, à défaut d'être chrétienne et de penser selon l'orthodoxie comme on l'y incitait fortement »<sup>111</sup>.

### **3. La chute et la rapidité – la montée et la lenteur**

Au début de notre chapitre nous avons énuméré les opposés de « temps subi » et de « temps manié » dont deux ont déjà été décrits. Les trois opposés restants, chute et rapidité - montée et lenteur, descente et désordre - élévation et ordre, bas et parties - haut et ensemble peuvent être traités à la fois. Ils expriment tous l'idée d'un mouvement vertical vers le bas ou vers le haut et l'état d'être en bas ou en haut.

Nous nous concentrerons d'abord sur la description de la première opposition, celle de la notion de « chute » et de « montée ». La chute au sens physique est due à l'attraction terrestre, à la pesanteur. Simone Weil utilise cette notion scientifique pour décrire toutes les forces qui agissent dans le monde. La pesanteur a été définie par Galilée et ne concerne que les corps physiques à savoir « une force qui s'exerce

<sup>110</sup> « Les enjeux de la science », pages introductives pp. 555-563 dans WEIL, Simone, *Oeuvres*, Gallimard, coll. Quarto, 1999, p. 558

<sup>111</sup> « Introduction », pp. 11-31, WEIL, Simone, *Oeuvres complètes*, VI.3, Gallimard, 2002, p. 26

indifféremment et constamment sur tout corps quelle qu'en soit la masse »<sup>112</sup>. Michel Narcy résume ainsi l'essentiel de l'idée de Galilée dans son essai où il examine la vision scientifique de Simone Weil par rapport à la Grèce antique. Il constate que Simone Weil crée une image à partir de la notion de pesanteur en lui conférant une extension universelle. Dans ses *Cahiers*, Simone Weil utilise cette notion de pesanteur le plus souvent sous un aspect métaphysique. Tout comme les corps physiques, l'âme humaine subit également un mouvement vers le bas qui est « mélangé, souillé, obscur »<sup>113</sup>. Condition pécheresse de l'homme, cette force qui tire vers le bas, correspond à cet état.

« La pesanteur est la force par excellence -- et y en a-t-il à proprement parler aucune autre? »<sup>114</sup> A ce mouvement s'oppose l'élévation, la montée. Simone Weil a de nouveau recours à la science pour voir le mécanisme de l'élévation cette fois dans le domaine de la biologie. Elle examine l'assimilation chlorophyllienne pour voir comment les plantes transforment l'énergie solaire au cours de leur croissance<sup>115</sup>. Les plantes qui poussent vers le haut, défient la pesanteur et donnent l'image d'une montée possible. Au contre-poids de la pesanteur agit alors le soleil comme source d'énergie qui élève. L'existence « en bas » est obscure, mais la force du soleil est présente à ce niveau aussi, il y a un mélange des deux éléments. « Toute énergie sur cette terre vient du soleil, sauf la pesanteur. Tout est combinaison d'énergie solaire et de pesanteur. »<sup>116</sup>

Simone Weil réfléchit sur le rapport du temps à la pesanteur qui dans le domaine de la physique cause une chute accélérée et ininterrompue. Ces deux expériences seront retenues par sa réflexion : « Pesanteur, temps, mal. Quand on tombe, on ne peut pas s'arrêter. C'est là la contrainte. Pas de point d'arrêt dans le temps d'une chute. »<sup>117</sup> Simone Weil définit le rythme non pas par la 'régularité' mais par les 'arrêts'. Nous avons constaté que ces 'arrêts' permettent l'insertion 'instantanée de l'éternel', qui est source d'énergie. L'arrêt est surnaturel et la condition d'une éventuelle montée. Le temps ordonné, manié par ses moments d'arrêt implique une élévation lente qui doit défier la pesanteur. La chute est désordonnée, Simone Weil illustre ce phénomène par

<sup>112</sup> NARCY, Michel, « Les Grecs, la science et la vision du monde », op.cit., p.24

<sup>113</sup> *Cahiers I*, op. cit., p. 205

<sup>114</sup> *Cahiers I*, op. cit., p. 188

<sup>115</sup> Simone Weil suit de près l'évolution de la science. Les biologistes commencent à comprendre le mécanisme de ce processus biologiques seulement autour de 1941, comme nous indique Florence de Lussy dans son introduction des *Cahiers*, écrit pendant la guerre. *Oeuvres complètes, VI.2*, op. cit., p. 14

<sup>116</sup> ibidem, p. 205

<sup>117</sup> *Cahiers*, op. cit., 191

l'image d'un « bâtiment qui s'écroule »<sup>118</sup>. A part le désordre, la vitesse est aussi un effet de la pesanteur. Simone Weil cite plusieurs fois l'exemple du bon et du mauvais coureur, l'un par un mouvement ordonné semble courir lentement tandis que l'autre se précipite sans rythme, ses gestes ne sont pas beaux.

Toutes les suites de mouvements qui participent au beau et s'accomplissent sans dégrader enferment des instants d'arrêt, brefs comme l'éclair, qui constituent le secret du rythme et donnent au spectateur, à travers même l'extrême rapidité, l'impression de la lenteur. Le coureur à pied, au moment qu'il dépasse un record mondial, semble glisser lentement, tandis qu'on voit les coureurs médiocres se hâter loin derrière lui...<sup>119</sup>

Dans un autre passage Simone Weil est plus explicite concernant l'insertion du moment d'arrêt chez le coureur qui s'effectue entre deux foulées, et est à l'origine de l'impression de lenteur : « Course à pied. Immobilité du tronc et de la tête; mouvement cyclique des bras; instant entre deux foulées. Un grand coureur semble courir lentement, à cause de ces arrêts ».<sup>120</sup> Nous continuons à citer d'autres exemples pour souligner le caractère rapide, désordonné du temps subi et pour évoquer la beauté des mouvements rythmés. Par ces deux exemples nous complétons notre réflexion sur le travail et sur les nombres.

... un paysan fauche vite et bien, plus ceux qui le regardent sentent que, comme on dit si justement, il prend tout son temps. Au contraire, le spectacle de manoeuvres sur machines est presque toujours celui d'une précipitation misérable d'où toute grâce et toute dignité sont absentes.<sup>121</sup>

Le travail du paysan est cyclique, chaque geste est mesuré. Ses mouvements sont en harmonie avec le rythme de son corps et semblent continuer indéfiniment. Le passage du temps évoque d'une certaine manière un mouvement éternel. Simone Weil exprime ainsi ce caractère éternel du temps ordonné : « une succession d'instant qui équivalait à tous les instants; comme s'il était partout et toujours; comme s'il était éternel. »<sup>122</sup> Le mouvement harmonieux des coureurs et des paysans évoque un temps éternel, un temps qui est « l'image mobile de l'éternité »<sup>123</sup>.

Dans l'autre exemple, Simone Weil souligne que l'insertion de l'éternel dans le temps ne change pas le cours de celui-ci, mais change son caractère, le mode de son écoulement. « Ce qu'il possède d'énergie surnaturelle n'en est pas moins promis à une multiplication indéfinie au cours du temps; mais le rythme est moins rapide, comme si

<sup>118</sup> *Cahiers I*, op. cit., p. 190

<sup>119</sup> « Expérience de la vie d'usine », dans *La Condition ouvrière*, op. cit., p. 248

<sup>120</sup> *Cahiers I*, op. cit., p. 235

<sup>121</sup> « Expérience de la vie d'usine », dans *La Condition ouvrière*, op. cit., p. 248

<sup>122</sup> *Sur la science*, op. cit., p. 141

<sup>123</sup> *ibidem*, p. 137



on compare les séries 2n et 40n. »<sup>124</sup> A savoir une série 2 4 8 16 32 etc. nous semble être plus rapide qu'une série de 40 160 6400 336 000.

Simone Weil a une vision « mécaniciste »<sup>125</sup> du monde. L'énergie est ce qui fait monter, l'énergie solaire, symbole de l'énergie surnaturelle, tandis que la pesanteur attire vers le bas. Tout est soumis dans le monde à l'effet de la pesanteur, symbole de la force. Simone Weil trouve dans la mécanique grecque, chez Archimède l'image du levier qu'elle interprète comme l'outil de la grâce. C'est le levier qui permet la « montée en abaissant »<sup>126</sup>.

Nous pouvons voir que, de nouveau, elle a recours à la science où elle trouve l'image d'un phénomène spirituel. Avant de présenter son interprétation nous tenons à signaler cette méthode de Simone Weil qui tout au long de l'écriture de ses *Cahiers* collecte ces images et fonde son vocabulaire propre dans son investigation spirituelle. Comme le signale Michel Narcy dans son introduction, la science pour Simone Weil est « un réservoir d'image »<sup>127</sup>. Ces images sont révélatrices des « vérités concernant la condition humaine ».<sup>128</sup> La pesanteur, phénomène physique devient symbole de toutes les forces, d'ordre physique, psychique aussi bien que d'ordre métaphysique. Le levier qui permet la montée sera le symbole de la grâce. Nous utilisons le mot 'symbole' dans le sens que lui confère Simone Weil : « combinaison d'une abstraction et d'une image »<sup>129</sup>. L'intelligence a besoin de choses intelligibles pour représenter des mystères tels que dans le domaine du surnaturel, l'action de la grâce. La description des images, l'analyse des symboles sont indispensables pour connaître les mystères. Marie-Anette Fourneyron examine dans son article la conception des mystères chez Simone Weil. Elle souligne que « les approches similaires des ensembles symboliques » sont des méthodes « qui conduisent au mystère »<sup>130</sup>.

Simone Weil voit dans le levier un outil qui permet la montée. Elle en fait une image de la montée spirituelle. La théorie du levier est décrite par Archimède qui disait :

<sup>124</sup> *Oeuvres complètes VI.2*, p. 464

<sup>125</sup> Expression utilisée par Florence de Lussy dans son introduction des *Oeuvres complètes VI.1*, Gallimard, 1994, p. 15

<sup>126</sup> *Cahiers I*, op. cit., p. 188

<sup>127</sup> « Les Grecs, la science et la vision du monde », op. cit., p. 25

<sup>128</sup> *Cahiers I*, op. cit., p. 205 et sur la même page elle souligne encore une fois l'usage spirituel de la science comme réservoir d'image : « L'univers vu par la science fait partie de l'imagerie du monde, du système d'images. »

<sup>129</sup> *Cahiers II*, op. cit., p. 129

<sup>130</sup> « Sur les chemins du mystère, Simone Weil, Carl-Gustav Jung », pp. 315-333, *Cahiers Simone Weil*, revue citée, décembre, 1989, p. 318

« Donne-moi un point d'appui et je soulèverai le monde »<sup>131</sup>. Ce point d'appui dans la lecture métaphysique de Simone Weil est le Christ dont le corps fait contrepoids au monde. L'homme est incapable de monter de sa propre force : « Monter est surnaturel; le ciel, c'est là où nous n'allons pas »<sup>132</sup>. Par un acte libre, en nous soumettant à la force de la pesanteur, nous pouvons monter : « Levier. Monter en abaissant. Il ne nous est peut-être donné de monter qu'ainsi. »<sup>133</sup> L'obéissance attire la grâce : « une descente qui est contraire au lieu d'être conforme à la pesanteur, amour et non pas chute. L'image de la grâce »<sup>134</sup>. Le point d'appui du levier comme indique l'expression est une chose infiniment petite, ainsi il est soustrait à la pesanteur. Cette caractéristique permet l'assimilation du point au surnaturel et était à l'origine de l'admiration des Grecs envers le levier : « Les Grecs avaient horreur de la force et savaient que tout est force, sauf un point. »<sup>135</sup> Le levier représente le point tournant entre la chute et la montée.

L'élévation permet d'avoir un point de vue particulier. « D'un endroit élevé, on voit un vaste espace; des lieux que celui qui est dans la plaine voit successivement, celui qui est sur un sommet les voit d'un regard, en même temps. »<sup>136</sup> D'en haut on voit un ensemble, d'en bas on ne peut saisir que la juxtaposition des lieux. Dans un autre passage Simone Weil précise que la vue d'ensemble est moins distincte que la perception d'en bas. « Point élevé d'où l'on voit simultanément - mais peu distinctement - ce que d'en bas l'on ne voit que successivement. »<sup>137</sup> La vue d'en haut est peu distincte parce qu'elle résulte d'un moment instantané : « Haut et immédiat »<sup>138</sup> Du haut on peut saisir d'un coup une multiplicité de lieux et cette possibilité, comme le dit Simone Weil : « rend l'âme heureuse »<sup>139</sup>. La pesanteur est une soumission à l'écoulement du temps, elle ne permet que la juxtaposition des moments et des lieux. L'âme se sent heureuse quand elle peut être délivrée de l'effet du temps. Pour la description de ce moment instantané Simone Weil utilise la métaphore du « temps congelés »<sup>140</sup>. Nous subissons le temps sous l'effet de la pesanteur, l'entrée de l'éternel

<sup>131</sup> *Intuitions pré-chrétiennes*, op. cit., p. 178

<sup>132</sup> *Cahiers I*, op. cit., p. 189

<sup>133</sup> *Cahiers I*, op. cit., p. 188. Nous citons un autre passage des *Cahiers* qui exprime la même idée mais où la référence biblique est explicite, un parallélisme que nous ne voulons pas exploiter mais signaler uniquement : « Levier. Abaisser quand on veut élever. C'est de la même manière que 'celui qui s'abaisse sera élevé' Mt, 23, 12. » dans *Oeuvres complètes VI.2*, op. cit., p. 236

<sup>134</sup> *Cahiers III*, op. cit., p. 251

<sup>135</sup> *Cahiers III*, op. cit., p. 87

<sup>136</sup> *Cahiers I*, op. cit., p. 188

<sup>137</sup> *ibidem*, p. 205

<sup>138</sup> *ibidem*, p. 190

<sup>139</sup> *Sur la science*, op. cit., p. 235

<sup>140</sup> *Cahiers I*, op. cit., p. 190

dans le temps est une irruption qui le fixe. Ces moments d'arrêt rythment, ordonnent le temps : « rythme dans la succession des aspects en haut et en bas »<sup>141</sup>.

Nous avons débuté ce chapitre en nous référant aux pages des *Cahiers* que Simone Weil consacre aux différents aspects du rythme. Sur ces pages nous rencontrons des fragments de réflexions et la définition du rythme qui se réfère aux moments d'arrêt et non à la régularité. Cette théorie est mystique dans le sens où les arrêts sont l'insertion de l'éternel dans le temps<sup>142</sup>. Nous avons lié les fragments de pensée de ces pages des *Cahiers* à l'opposition du temps « subi » et du temps « ordonné ». Ce sont les « arrêts » qui ordonnent le temps et toutes les activités doivent se référer à ces arrêts. Ces « arrêts » sont instantanés et découpent le mouvement en créant des unités proportionnelles. Simone Weil constate à la fin de ces pages des *Cahiers* que « ... des portions finies du temps doivent renfermer une image de l'éternité. Des instants, mais aussi des portions finies. »<sup>143</sup>

Ces instants d'arrêt sont surnaturels parce qu'ils représentent l'immobilité dans un monde qui est en mouvement ininterrompu. Sur ces mêmes pages des *Cahiers* elle réfléchit sur le rythme en tant que rapport entre l'immobile et le mouvement. Elle confère de nouveau un rôle intermédiaire au rythme, le rôle d'intermédiaire entre le surnaturel et le monde. Elle constate que le rythme est « l'union de l'immobile et du mouvant ». Le rythme se voit alors doté d'une force surnaturelle et est porteur de la grâce. Pourvu de ce caractère, le rythme a une partie inintelligible. Simone Weil conclut à la fin de ce fragment : « On ne peut pénétrer le secret de cette grâce, mais on peut le circonscrire ».<sup>144</sup>

Nous avons tenté de décrire les différents éléments de cette théorie sous-jacente, non développée dans les fragments des *Cahiers*, surtout dans les premières pages du *Cahier 4*. La préoccupation centrale de Simone Weil est de trouver un remède à l'assujettissement au temps par le rythme, par le maniement du temps. Elle constate sur

<sup>141</sup> ibidem. Wolfgang Müller dans son article sur le temps et le salut lie le mouvement vers le haut et vers le bas au dialectique platonicien, au mouvement intérieur de l'âme. L'expression platonicienne de « excitus » et de « reditus » désignent la « sortie » de l'âme vers l'universel et son retour : « Notre philosophe pense le temps dans le schéma platonicien de 'excitus' et 'reditus', dans un mouvement autant ascendant que descendant ». MULLER, Wolfgang, « Simone Weil et la question de l'histoire du salut », article cité, p. 93

<sup>142</sup> « Il est surnaturel d'arrêter le temps. C'est là que l'éternité entre dans le temps. » *Oeuvres complètes* VI.2, op. cit., p. 422

<sup>143</sup> *Cahiers I*, op. cit., p. 235

<sup>144</sup> *Cahiers I*, op. cit., p. 239

ces mêmes pages qu'une activité non ordonnée est égale à l'enfer : « une activité n'a plus de prix que par un rapport avec l'ensemble. Chaque activité est limitée, mais la succession des activités ne l'est pas. *Cette alternance, le rythme en étant ôté, est l'enfer. Les Danaïdes, Sisyphe.* »<sup>145</sup> Le rythme unit la suite des actions et élimine la fatigue. Nous avons cité l'exemple du bon forgeron qui forge sans y penser et ne se fatigue pas. Simone Weil explique le manque de fatigue par le fait que l'attention du forgeron se fixe de façon immobile sur la suite des mouvements qui est cyclique<sup>146</sup>. Les Danaïdes ou Sisyphe sont condamnés à exécuter un travail répétitif, désordonné qui n'a ni de début ni de fin. Comme l'explique Gilbert Khan par l'expression weilienne, ils ont subi « le temps pur », et le temps pur est l'enfer<sup>147</sup>. Les Danaïdes et Sisyphe sont les soeurs et le frère lointains des ouvriers à la chaîne des temps modernes. L'expérience de la vie d'usine est révélateur pour Simone Weil, elle dévoile la soumission incontournable de l'homme au temps. Le temps est la conséquence du péché originel : « Le temps est un châtiment... / ... Les supplices infernaux des Grecs - Danaïdes, etc. -- assignent comme punition au péché, purement et simplement, le temps ».<sup>148</sup>

Le rythme fait sortir de cet état. L'insertion du surnaturel limite le temps « pur ». Nous avons constaté que cette insertion est instantanée et ne dure qu'un moment. Les Grecs anciens disposaient de deux notions de temps, le « *khrônos* » qui servait à mesurer le temps ordinaire et le « *kaïros* » qui exprimait l'intervention du temps divin. Marie-Magdeleine Davy dans son article où elle examine le concept de temps chez Simone Weil, distingue un temps éternel qui peut être assimilé à cette notion grecque du *kaïros* : « Il y a un temps, je dirais, qui est un temps secret, qui est un temps mystérieux. C'est un temps où l'être ne calcule plus mathématiquement, ni historiquement. Mais il se pose, il se situe, il se présente, dans l'instant. »<sup>149</sup>

L'homme attentif répond à l'appel du sacré, et dit 'oui' à l'union. Dans cette conception mystique l'homme a une partie sacrée qui se développe au contact du surnaturel. Ce contact est momentané : « L'éternité entre dans le temps par

<sup>145</sup> *Cahiers I*, op. cit., p. 234 (les italiques sont de Simone Weil)

<sup>146</sup> *Cahiers I*, op. cit., p. 240

<sup>147</sup> Gilbert KAHN, « La dialectique du temps chez Simone Weil » pp. 221-240, dans la revue des *Cahiers Simone Weil*, revue citée, septembre 1985, p. 235

<sup>148</sup> Simone WEIL, *La Connaissance surnaturelle*, Gallimard, 1950, p. 153 (cité par Gilbert Kahn dans son article)

<sup>149</sup> DAVY, Marie-Magdeleine, « L'au-delà du temps », *Simone Weil, philosophe, historienne et mystique*, pp. 295-301, (communications regroupées par Gilbert Kahn), Paris, éd. Aubier Montaigne, 1978, p. 296

l'intermédiaire des instants. »<sup>150</sup> Ces instants rythment la vie, et déterminent le devenir de l'homme. Marie-Magdeleine Davy pense que Simone Weil « se place dans un temps existentiel, c'est-à-dire dans l'instant »<sup>151</sup>. Dans sa lecture chrétienne, Davy place Simone Weil parmi ceux qui attendent que « le Christ naisse dans le cœur »<sup>152</sup>. La venue du Christ ne se situe pas à la fin de la vie selon une perspective eschatologique traditionnelle. Sa présence momentanée peut être expérimentée toute au long de l'existence.

A la fin des pages des *Cahiers* que nous avons examinées, Simone Weil revient une dernière fois à la notion de rythme. Elle la lie au devenir de l'homme. Elle la situe comme metaxu, 'intermédiaire' entre le surnaturel (le réel non-existant) et le devenir. Le rythme est alors un rapport entre l'existence et le surnaturel et il exprime l'intervention ponctuelle du sacré : « Le rythme comme metaxu. Point de contact entre le réel non-existant et le devenir. Quelque chose de sensible et dont la réalité n'est que relation... Uniforme et non-répétition. Source d'une énergie qui élève. »<sup>153</sup>

Henri Meschonnic dans son livre sur le rythme évoque deux origines de la théorie traditionnelle du rythme, la conception pythagoricienne et l'héritage héraclitéen : « les théories du rythme oscillaient entre la conception pythagoricienne, qui ramène le mythe à des nombres, et l'héraclitéenne, qui en fait du mouvement non discret »<sup>154</sup>. Simone Weil comme nous l'avons vu dans ce chapitre, renvoie aux deux traditions. Héraclite par sa fameuse constatation se réfère au fait que tout est en mouvement, 'ta panta rhei'. Le mouvement irréversible et le nombre comme unité de mesure du rythme sont des catégories de base de la réflexion weilienne. Cette réflexion est essentiellement platonicienne. Meschonnic classe ces types de réflexions parmi les conceptions traditionnelles. Il relève comme caractère essentiel d'une telle conception, la notion de « l'imitation » : « Mais l'imitation est essentielle à la théorie traditionnelle du rythme, d'Aristote à Grammat, et à Fonagy, de la musique à la poésie ».<sup>155</sup> Simone Weil pense que le temps se mesure par le mouvement circulaire des astres, alors elle développe effectivement une théorie du rythme qui se base sur l'imitation cosmique.

<sup>150</sup> *Cahiers II*, op. cit., p. 148

<sup>151</sup> article cité, p. 297

<sup>152</sup> ibidem

<sup>153</sup> *Cahiers I*, op. cit., p. 235

<sup>154</sup> MESCHONNIC, Henri, *Critique du rythme*, op. cit., p. 148

<sup>155</sup> op. cit., p. 630

Dans les écrits sur Simone Weil, deux auteurs mentionnent la définition weilienne du rythme, rythme qui se réfère au moment d'arrêt. Marie-Annette Fourneyron introduit la publication du *Cahier 4* dans la série des oeuvres complètes. Elle cite cette définition dans un passage où les arrêts sont assimilés à des moments vides. Nous étudions le problème de vide dans un chapitre consacré à la création poétique où le vide limite le désir de moi. Dans ce passage de Fourneyron, l'élan du désir est limité par les arrêts et il est lié au cycle biologique et au cycle des jours : « *Elan rythmé* par le vide momentané d'*arrêts cycliques*, reproduisant le rythme de la nature elle-même, nous accordant aussi bien au biologique qui alterne besoin et satisfaction qu'au monde qui offre le cycle des jours et des saisons »<sup>156</sup> Fourneyron fait uniquement une allusion au rythme et à ces arrêts mais elle souligne leur importance par des lettres en italique. Ce passage nous est significatif. D'une part il établit une correspondance entre le vide et l'arrêt. Le vide dans l'anthropologie weilienne est une absence du moi, un critère de la création artistique inspirée. L'arrêt dans le mouvement correspond, contribue à la création de ce vide, ainsi 'arrêt' et 'vide' ne sont que des expressions différentes de l'insertion du surnaturel. D'autre part le passage cité plus haut révèle le double caractère du rythme. L'homme biologique est producteur du rythme biologique et observateur du rythme céleste : « L'originalité du rythme est qu'il est à degrés divers *perçu et agi* à la fois ».<sup>157</sup> Nous allons tenter d'étudier la question du 'beau' sous ce double aspect. La contemplation du monde est révélateur de la beauté naturelle tandis que la création artistique essaie de reproduire cette harmonie.

L'autre auteur qui mentionne les pages des *Cahiers* sur le rythme est Miklos Vetö, c'est la référence la plus importante. Il associe le mouvement rythmique à l'image de l'immobilité à cause des arrêts qui caractérisent ce mouvement. Comme il le dit : « l'élément 'mouvement' est déterminé en relation avec les arrêts, c'est-à-dire en relation avec l'immobilité »<sup>158</sup>. Il lie cette définition sur le rythme à la notion de la beauté en constatant que ce mouvement retrouve la même position qu'au départ, la position de l'arrêt. Alors le mouvement est sans but, sans fins, « un cas particulier de la finalité sans fins »<sup>159</sup>, définition kantienne de la beauté. Avant ce passage sur le mouvement rythmique, Miklos Vetö analyse dans ce même chapitre, le mouvement

<sup>156</sup> FOURNEYRON, Marie-Anette, « Avant-propos 3, La science de l'âme une énergétique » pp. 35-51, *Oeuvres complètes VI. 2*, op. cit., p. 41

<sup>157</sup> *Grand dictionnaire de la psychologie*, Larousse, 1993, p. 684

<sup>158</sup> VETO, Miklos, *La Méthaphysique religieuse de Simone Weil*, op. cit., p. 124

<sup>159</sup> *ibidem*

circulaire qui est aussi une image de l'immobilité. Ce mouvement est uniforme, le cercle en tournant comme nous l'avons décrit, n'apporte pas de changement, ne va nulle part. Il « n'a aucun but, à la différence du mouvement rectiligne qui n'existe qu'en vue de son but. »<sup>160</sup> Le mouvement circulaire qui n'est orienté vers rien, exprime également comme le mouvement rythmique 'une finalité sans fin', d'où l'idée du beau. Simone Weil décrit le problème du rythme en tant qu'un problème esthétique, cette attitude révèle l'aspect platonicien de sa pensée : « Platon réserve la notion de *rhuthmos* à l'esthétique »<sup>161</sup>.

---

<sup>160</sup> ibidem, p. 123

<sup>161</sup> LEGRAND, Gérard, *Vocabulaire de la philosophie*, Bordas, 1986, p. 300.

## B. La question de la beauté et de l'art et la notion de l'immobilité

Simone Weil, platonicienne, traite la question de la beauté par l'étude de l'harmonie qui est l'équilibre des forces opposées. L'image équivalente de l'harmonie est celle de la balance.

La balance, quand elle atteint son point d'équilibre, s'immobilise. Le repos de cet instrument de mesure peut être assimilé à la notion du 'point' développé dans la théorie du rythme. La balance est aussi symbole de la beauté chez Simone Weil. Son étude nous permet de décrire cette notion esthétique, de comprendre le mécanisme interne du beau.

### 1. L'image de la balance chez Simone Weil

Communément parlant, la balance se définit comme un instrument de mesure et elle symbolise la justice. Simone Weil utilise ces deux significations de la balance dans le fragment suivant mais elle pense qu'historiquement son utilisation symbolique était plus important pour les Anciens :

La balance en équilibre, image du rapport égal des forces, a été (Egypte) symbole de la justice. Elle a peut-être, été un objet religieux avant d'être employée dans le commerce.<sup>162</sup>

Dans d'autres oeuvres elle se réfère toujours à cette notion pour traiter des questions esthétique-religieuses. Nous avons conclu notre chapitre précédant en constatant que le rythme a une lecture esthétique chez Simone Weil. Ce n'est pas par hasard que l'allusion la plus importante à la balance se trouve dans les pages des *Cahiers* où elle élabore sa théorie du rythme :

(...) rythme (...) union de l'immobile et du mouvant.  
Pôle. Fil à plomb. Balance.<sup>163</sup>

Nous avons vu également dans le chapitre précédent que le rythme joue un rôle d'intermédiaire entre des notions opposées. La balance mesure également des forces opposées, par définition deux choses différentes. Le développement du fonctionnement de la balance, son analyse scientifique permet à Simone Weil d'aborder, par analogie, des questions esthétiques. Elle souligne ce phénomène dans une réflexion scientifique, contemporaine à la citation ci-dessus. Elle cherche à définir le rôle de la balance comme

<sup>162</sup> WEIL, Simone, *Attente de Dieu*, Fayard, 1966, p. 129

<sup>163</sup> *Cahier I*, op. cit. p. 239



symbole de la justice chez les Grecs (Philolaos) en parlant du problème d'équilibre et de limite :

Toute recherche d'un équilibre implique un domaine par rapport auquel cet équilibre a un sens (...) qui fait de l'investigation scientifique quelque chose d'analogue à la création artistique.<sup>164</sup>

On constate, que les réflexions les plus importantes sur la balance dans ses oeuvres et dans les fragments des *Cahiers* sont autour de la période de l'élaboration de la théorie du rythme.

Nous avons vu également dans le chapitre précédent qu'entre les notions opposées tels que 'bas-haut', 'désordre-ordre', 'descente et montée' il y a « un point tournant »<sup>165</sup> explicité par l'image du levier. En traitant des questions esthétiques Simone Weil remplace l'image du levier par celle de la balance :

Archimède leviers. Balance d'Archimède (balance plutôt que levier - ci. Egypte).  
Notion d'équilibre dans Archimède parabole-balance-corps flottants.<sup>166</sup>

Les branches de la balance par leur jeu tendent vers l'équilibre. L'équilibre est la notion centrale de la balance. L'arrêt de la balance est momentané, il n'y a pas de repos qui dure dans le monde. Nous pensons que la notion de l'arrêt dans la théorie du rythme peut être assimilé à la notion du repos de la balance dans cette réflexion esthétique. Comme objet religieux depuis les Égyptiens, la balance permet une interprétation métaphysique :

(...) le surnaturel, c'est qu'un instant la balance s'arrête et soit suspendue. Après l'arrêt, les mêmes forces agissent sur elle, mais elle est plus juste.<sup>167</sup>

Nous avons défini le rythme weilien par la notion des arrêts. Ces arrêts dans ce contexte s'identifient à l'immobilité de la balance. L'immobilité est instantanée.<sup>168</sup> L'arrêt dans la théorie du rythme avait une expression géométrique dans le chapitre précédent. Nous répétons que le point était décrit comme notion géométrique sans étendue. Cette spatialité a son équivalent temporel dans l'instantanéité.

<sup>164</sup> WEIL, Simone, *Sur la science*, op. cit., p. 283

<sup>165</sup> Expression de Simone Weil, mentionnée dans le chapitre précédent sur le rythme, développée plus loin dans ce chapitre en son rapport à la musique et à l'architecture.

<sup>166</sup> WEIL, Simone, *Cahiers I*, op. cit. p. 103

<sup>167</sup> ibidem, p. 223, voir également « Repos équilibre (...) Le repos, comme le vide, est spirituel. » dans les *Oeuvres complètes VI.2*, op. cit. p. 442.

<sup>168</sup> « L'instant est immobile », WEIL, Simone, *Pensée sans ordre, concernant l'amour de Dieu*, Gallimard, 1962, p. 74

La balance en mouvement est déséquilibrée, et ce déséquilibre caractérise tous les mouvements. Simone Weil mène une réflexion sur l'opposition de déséquilibre-équilibre dans un texte contemporain aux pages des *Cahiers* sur le rythme. Elle identifie l'équilibre à l'immobilité :

Le mouvement et plus généralement le changement apparaissait aux Grecs comme un déséquilibre, ainsi, aux yeux d'Archimède, le signe de l'équilibre est l'immobilité.<sup>169</sup>

Soulignons l'importance de l'idée de l'équilibre/immobilité par un autre fragment des *Cahiers* :

Déséquilibre. L'équilibre est immobilité. Le vide (...) Les déséquilibres qui se compensent sont une seconde forme d'équilibre. Le déséquilibre non compensé; c'est le vrai déséquilibre.<sup>170</sup>

La balance symbolise l'univers en plein changement, en plein mouvement, l'équilibre est alors un principe d'ordre. Simone Weil pense, que la découverte d'Archimède concernant le mécanisme du levier, ainsi que sa théorie de l'équilibre des corps flottants, ont été abaissées au rang d'une observation empirique par la science moderne.<sup>171</sup> Pourtant pour les Grecs, la balance était avant tout symbole de l'équilibre, et son étude permettait de décrire des phénomènes surnaturels. L'équilibre était la vertu par excellence, la rupture d'équilibre synonyme de désordre. Dans le monde, le jeu de balance constitué d'équilibre et de rupture d'équilibre, suit une transformation cyclique et finalement décrit la nature en plein changement. Simone Weil assimile sa théorie du rythme à sa théorie de la balance :

(...) tout le cours des phénomènes naturels (sont) une succession de (...) déséquilibre qui se compensent, image mobile de l'équilibre comme le temps est l'image mobile de l'éternité.<sup>172</sup>

L'immobilité se définit comme position centrale du jeu de la balance. La balance suspendue, son arrêt est surnaturel. Après l'analyse technique, scientifique de la balance, Simone Weil donne une lecture métaphysique à la balance. Elle l'identifie à la Croix du Christ :

(...) la Croix est une balance où un corps frêle et léger, mais qui était Dieu, a soulevé le poids du monde entier.  
« Donne-moi un point d'appui et je soulèverai le monde » (Archimède).

<sup>169</sup> « La Science et nous », 1941, dans *Sur la science*; op. cit. p. 138

<sup>170</sup> WEIL, Simone, *Cahiers I*, p. 224

<sup>171</sup> WEIL, Simone, *Sur la science*, op. cit. p. 136

<sup>172</sup> WEIL, Simone, *Sur la science*, op. cit. p. 137. Voir la même réflexion dans le *Cahier 5* : « Mais l'idée d'Anaximandre - déséquilibres qui se compensent indéfiniment, images de l'équilibre - ressemble à cette égalité innommable qui définit des inégalités », *Oeuvres complètes VI.2*, op. cit. p. 210

Ce point d'appui est la Croix. Il ne peut y en avoir d'autre. Il faut qu'il soit à l'intersection du monde et de ce qui n'est pas le monde. La Croix est cette intersection.<sup>173</sup>

Comme Simone Weil n'a pas décrit systématiquement sa théorie de la balance, elle n'est pas conséquente dans l'utilisation de la notion. Elle l'altère cette fois par le fonctionnement du levier quand elle parle de la balance à bras inégaux. Ce fragment des *Cahiers* peut éclairer comment Dieu est capable de soulever le poids du monde entier :

(...) balance à bras inégaux. La balance qui représente la justice est, certes, à bras inégaux.<sup>174</sup>

Effectivement, selon les lois de la physique, si nous mettons sur le bras court un poids important, un poids beaucoup plus faible peut le contrebalancer si l'autre bras est suffisamment long. Par une lecture métaphysique, le corps du Christ qui est la présence infiniment petite du surnaturel, peut contrebalancer le poids du monde entier. La notion de 'levier', comme balance à bras inégaux, est utilisée ici en sa signification extrême.

Simone Weil écrit une lettre importante à un dominicain, au père Couturier. Cet écrit long, (publié sous forme de livre) explique sa position sur l'Eglise et il éclaire ses idées théologiques. Simone Weil y évoque l'image de la balance comme Croix. Cet extrait explicite le sens de l'intersection citée plus haut :

« Heureux arbre! A tes bras - est suspendue la rançon du monde. - Tu es la balance où fut pesé ce corps - qui a enlevé à l'enfer sa proie » (Extrait de l'hymne *Vexilla regis*). Ce symbole de la balance est d'une profondeur merveilleuse. (...)

Le point d'appui est la Croix, intersection du temps et de l'éternité.<sup>175</sup>

La présence de l'éternel dans le monde est infiniment petite, elle n'a pas de durée. Elle est une ouverture vers le surnaturel. La branche verticale de la Croix est alors un lieu de passage vers le haut :

Croix comme balance, comme levier. Descente condition de la montée. Le ciel descendant sur terre soulève la terre au ciel. Le Christ et Atlas. La colonne qui joint la terre au ciel. « Les clefs des portes atlantiques ». La colonne qui joint la terre et le ciel. C'est l'harmonie, la clef. C'est la branche verticale de la croix.<sup>176</sup>

<sup>173</sup> WEIL, Simone, *Cahiers III*, op. cit. p. 50

<sup>174</sup> WEIL, Simone, *Cahiers I*, op. cit. p. 226, K 4. Simone Weil hésite encore à concevoir clairement l'image du levier/balance tout au long de l'écriture des *Cahiers*. Dans le K 16, elle décore la couverture et le plat inférieur du cahier par ses dessins où nous pouvons découvrir une suite des esquisses de la balance à bras égaux, inégaux et des desseins des leviers. Sur les bras on voit un poids immense qui est contrebalancé par un petit corps humain pendu à une distance extrême du point d'appui. (*Oeuvres complètes VI.4*, op. cit., Pl. IV, Pl. V.) Mme de Lussy souligne ainsi la valeur des dessins de Simone Weil : « L'ouverture d'un nouveau cahier revêt alors pour Simone Weil une importance qu'il convient de ne pas mésestimer. L'ornementation des plats a valeur de résumé – où de programme. » (ibidem, « Introduction », p. 11)

<sup>175</sup> WEIL, Simone, « Lettre à un religieux », dans *Oeuvres*, op. cit. p. 1010

<sup>176</sup> WEIL, Simone, *Cahiers III*, op. cit. p. 199.

Ce fragment se trouve dans l'avant dernier cahier de Simone Weil (*Cahier 10*), il résume l'essentiel de sa pensée sur la balance et elle y introduit une nouvelle catégorie, celle de l'harmonie. Avant d'analyser cette notion purement esthétique, nous présentons l'interprétation pythagoricienne de la balance. Simone Weil n'y fait pas textuellement allusion, mais nous devons la mentionner parce qu'elle est perceptible dans sa réflexion.

Dans les deux plateaux de la balance sont partagés les nombres de '1' à '10', de telle sorte que dans le plateau léger soient les quatre premiers ( $1+2+3+4$ ) et dans l'autre le reste ( $6+7+8+9$ ). Au centre de la balance se trouve le nombre '5' que les pythagoriciens nomme « la Pentade » ou « Némésis » (de *nêmein* « partager ») :

« ... le 5 (est) le glaive ou fléau immobile de la justice, (il) rétablit l'équilibre en soustrayant aux nombres les plus grands sa propre puissance et en distribuant le reste en proportion de leur force, aux plus petits nombres  $9 - 5 = 4$ , attribué à 1;  $8 - 5 = 3$ , attribué à 2;  $7 - 5 = 2$ , attribué à 3;  $6 - 5 = 1$ , attribué à 4, ce qui redonne à chaque opération la moyenne 5.<sup>177</sup>

La tradition pythagoricienne associait la Pentade à la Justice à cause de ses propriétés de partage qui rétablit l'ordre dans l'univers. Le '5' est alors un invariant, une moyenne proportionnelle. Dans le texte cité, toutes ces notions suggèrent les différents aspects de l'équilibre qui est « le fléau immobile de la justice »<sup>178</sup>. Ce fléau immobile est certainement identique à la branche verticale de la Croix chez Simone Weil. Notre conclusion est justifiée par cette constatation de la philosophe : « L'orphisme et le pythagorisme étaient des traditions mystiques authentiques »<sup>179</sup>. Dans cette doctrine weilienne de la balance, la Justice est comprise comme un équilibre harmonieux des forces opposées.

## **2. Le mouvement oscillatoire et la liquidité de la balance**

Nous avons développé jusqu'ici la théorie d'Archimède concernant le levier/balance, mais il a aussi une approche liquide de la balance :

La parenté entre la fluidité et l'équilibre vient de ce que le fluide ne peut être rendu immobile que par l'équilibre. (...) Le fluide est ainsi la parfaite balance; comme Archimède devait le démontrer. D'autre part, l'équilibre implique la proportion. (...) La proportion et la beauté étaient inséparables aux yeux des Grecs, et par suite, ce qui était fluide devait toujours et partout être beau.<sup>180</sup>

<sup>177</sup> MATTEI, Jean-François, *Pythagore et les pythagoriciens*, op. cit. p. 117

<sup>178</sup> ibidem

<sup>179</sup> WEIL, Simone, *Lettre à un religieux*, op. cit. p. 53

<sup>180</sup> WEIL, Simone, *Intuitions pré-chrétiennes*, Fayard, 1985, p.52

Elle explicite mieux ce caractère fluide de l'eau dans un fragment du *Cahier 4*, écrit à la même époque : « Vertu symbolique de l'eau elle tend naturellement vers l'équilibre. »<sup>181</sup>

Le va-et-vient de l'eau évoque le jeu des bras de la balance mais ce dernier s'appuie sur un point fixe. L'oscillation de l'eau décrit plutôt un mouvement circulaire autour d'un point. Ce qui importe dans le mouvement de l'eau, c'est la limite de ce mouvement. L'univers est apparenté à un vase clos qui exclut l'illimité :

*Balance, image de l'univers. TOUT VASE CLOS, ÉQUIVALENT À LA BALANCE.*<sup>182</sup>

L'eau par son inertie va vers le dehors mais rencontrant nécessairement sa limite, elle retombe. Simone Weil illustre ce problème par le spectacle de la mer :

Spectacle de la mer.

*Oscillations compensatrices.*

*Limite, quelque chose qui est toujours dépassé, mais impose une oscillation compensatrice.*

*Mouvement circulaire, image d'une oscillation indéfinie (correspondance avec mouvement alternatif).*

Le « lieu naturel », c'est le point central autour duquel se fait l'oscillation.

*Jamais un corps n'occupe son « lieu naturel ».*<sup>183</sup>

Dans cette réflexion très fragmentaire nous retrouvons l'idée de l'immobilité qui n'a pas de durée. Le point central ne se fixe pas, il est momentané. Nous y retrouvons également les deux mouvements distinctifs, circulaire et alternatif qui étaient étudiés à propos de la théorie du rythme. Nous nous rappelons que le mouvement alternatif était décrit comme une image dégradée du mouvement circulaire. Reprenons l'analyse du mouvement circulaire et alternatif pour voir leur rapport à l'équilibre.

En élargissant sa réflexion géométrique par cette notion, Simone Weil aboutit à une lecture chrétienne du problème :

L'oscillation du mouvement alternatif est l'image de la condition terrestre.

Tout ce qui appartient aux créatures est limité (...). C'est Dieu qui impose à toute chose une limite et par qui la mer est enchaînée.<sup>184</sup>

Nous avons constaté dans le chapitre du rythme que le cercle est ce qui limite la droite. Le cercle est assimilé à l'acte divin alors le mouvement oscillant sur une droite est l'image dégradée de ce cercle :

<sup>181</sup> WEIL, Simone, *Cahiers I*, op. cit. p. 246

<sup>182</sup> WEIL, Simone, *Cahiers I*, op. cit. p. 235

<sup>183</sup> WEIL, Simone, *Oeuvres complètes VI. 3*, op. cit. p. 210

<sup>184</sup> « Condition première d'un travail non servile », *La Condition ouvrière*, op. cit. p. 268

Il n'y a de mouvement oscillant sur une droite que comme projection d'un cercle.<sup>185</sup>

La limite est un lieu de passage. Simone Weil formule le terme géométrique de la limite pour illustrer le passage entre le monde divin et terrestre. Le mouvement alternatif (oscillant) se fait sur le diamètre d'un cercle. Si on prend un point qui bouge sur ce diamètre, il sera coupé par un point qui circule sur le cercle même. La distance parcourue par le point du diamètre reste constante. Cette distance déterminée, limitée alors par le cercle est une moyenne proportionnelle, un lieu de passage. Nous supposons que cette distance constante est une invariante et peut être assimilée au rôle régulateur de la Pentade.

Entre le mouvement circulaire (acte divin) et le mouvement droit oscillant (acte humain), le passage est fait par la moyenne proportionnelle (médiation). Tous les actes des créatures sont enfermés entre des limites infranchissables, et par suite ressemblent au mouvement d'un point le long d'un diamètre, à la projection sur un diamètre d'un point qui circule le long d'un cercle.

La moyenne proportionnelle entre deux forces antagonistes dont la somme est constante mène au cercle.<sup>186</sup>

Simone Weil souligne mainte fois dans ses analyses scientifiques des textes grecs que pour les Anciens, l'occupation scientifique avaient toujours une visée spirituelle. L'analyse, la contemplation des deux mouvements aident à découvrir des vérités surnaturelles :

On fait doublement tort à la mathématique quand on la regarde seulement comme une spéculation rationnelle et abstraite. Elle est cela, mais elle est aussi la science même de la nature, une science tout à fait concrète, et elle est aussi une mystique.<sup>187</sup>

La relecture des textes grecs pendant sa période mystique permet à Simone Weil de réactualiser ses connaissances sur la science grecque en voyant dans ses textes un message christologique. Le levier d'Archimède devient un instrument de salut assimilé à la croix du Christ. L'étude de la mécanique du savant grec est une source d'inspiration. Elle permet de décrire le mécanisme de la montée et de la descente de Dieu. Le point d'appui d'Archimède est le lieu de l'incarnation du Christ. Michel Narcy, un expert de la pensée grecque dans l'oeuvre weilienne, reprend et réinterprète le rôle d'Archimède chez Simone Weil. Il arrive à un constat surprenant selon lequel Archimède a un rôle prophétique chez la philosophe :

<sup>185</sup> *Cahiers III*, op. cit. p. 142

<sup>186</sup> *ibidem*

<sup>187</sup> « Descente de Dieu », dans *Intuitions pré-chrétiennes*, p. cité, p. 159

... la théorie du levier ou de la balance est décrite, (...) comme le fondement de la mécanique et une christologie.<sup>188</sup> Simone Weil allant jusqu'à écrire que le mot fameux, « Donne-moi un point d'appui... », ne peut être prononcé en vérité qu'en référence au Christ « L'opération de soulever le monde au moyen d'un levier n'est possible qu'à Dieu. L'Incarnation fournit le point d'appui<sup>189</sup> ». Archimède n'est sans doute pas le Christ, mais, s'il est vrai que sa mécanique, poussée à la limite, suppose l'Incarnation, il est à coup sûr, aux yeux de Simone Weil, un prophète.<sup>190</sup>

La description du mécanisme de la balance est au point de départ de sa lecture christologique. La théorie d'Archimède permet à Simone Weil de voir dans le mécanisme de la balance la base de toutes les techniques. Elle est consciente du fait que par la définition de la limite, comme contact de la droite et du cercle, elle a retrouvé une notion clef pour la définition de la technique. Dans cette conception weilienne, toutes techniques visent à donner une forme à la matière en imposant des limites :

La connexion des mouvements des deux points, l'un circulaire, l'autre alternatif, enferme la possibilité de toutes les transformations de mouvement circulaire en alternatif, et inversement, qui sont la base de notre technique.<sup>191</sup>

Dans le chapitre sur le rythme nous avons analysé le caractère géométrique du cercle. Le cercle qui se boucle sur lui-même, décrit un mouvement parfait qui ne mène nul part. Son mouvement n'est par répétitif mais uniforme, il est une image de l'acte éternel de Dieu :

(...) le mouvement circulaire, si on conçoit non un point, mais un cercle entier tournant sur soi-même, est l'image parfaite de l'acte éternel qui constitue la vie de la Trinité.

Le mouvement rythmique, alternatif imite le mouvement circulaire. Ce mouvement droit est le seul qui peut se faire sur terre. A cause de l'effet de la pesanteur, l'homme est incapable de s'élever, de marcher vers le haut. Il n'a qu'à aller au devant, mais ce mouvement n'est pas illimité, sa durée ne dépend pas de la volonté de l'homme. L'arrêt imposé peut être un instrument de salut s'il est accepté. La soumission de l'homme à la limite est issue d'un renoncement à la volonté propre. Par cet acte d'obéissance, l'énergie de l'homme reste non-orientée. Cette énergie oscille librement à la façon des vagues de la mer. Ce mouvement imite l'immobilité, l'équilibre est toujours rétabli.

Le mouvement alternatif du point qui va et vient sur le diamètre, enfermé par le cercle, est l'image du devenir d'ici-bas, fait de ruptures d'équilibre successives et contraires, équivalent changeant d'un équilibre immobile et en acte. Ce devenir est bien la projection ici-bas de la vie divine. Comme le cercle enferme le point mobile sur le diamètre, Dieu

<sup>188</sup> WEIL, Simone, *Intuitions pré-chrétiennes*, op. cit. p. 178

<sup>189</sup> *ibidem*, 179

<sup>190</sup> NARCY, Michel, « Avant-propos 1, Le domaine grec », pp. 19-35, dans les *Oeuvres complètes VI.1*, op. cit. p. 31

<sup>191</sup> *ibidem*

assigne un terme à tous les devenirs d'ici-bas. Comme dit la Bible, il enchaîne les flots de la mer.<sup>192</sup>

### 3. Le concept de l'harmonie

La branche verticale de la Croix est un lieu de passage vers le surnaturel, une clef. Simone Weil identifiait cette clef à l'harmonie, comme nous l'avons vu par l'interprétation chrétienne de la balance. Cette branche relie la terre au ciel. Au même endroit, Simone Weil utilise l'image antique de la colonne de l'Atlas qui joint la terre et le ciel. Par cette image, elle souligne également le rôle du rapport. L'harmonie est alors un rapport, un lieu de contact entre deux choses opposées :

L'harmonie (Philolaos) est l'unité des contraires. Ce qui est semblable n'a pas besoin d'harmonie. (...) La balance antique symbole égyptien est l'image de cela. L'équilibre est la possession simultanée des vertus incompatibles.<sup>193</sup>

Dans notre réflexion sur le mouvement oscillant nous avons tenu à décrire le jeu de la balance, son fonctionnement. Cette oscillation entre deux limites se fait également entre des forces opposées. Elle est un lieu de médiation par la moyenne proportionnelle :

La moyenne proportionnelle entre deux forces antagonistes dont la somme est constante mène au cercle.<sup>194</sup>

L'harmonie selon sa définition grecque (Philolaos) est l'unité des contraires, l'expression géométrique de cette unité est la moyenne proportionnelle. La moyenne proportionnelle, dans sa lecture théologique, est identifiée à l'idée de la médiation :

... les notions de moyenne proportionnelle et de médiation au sens théologique, la première étant l'image de la seconde.<sup>195</sup>

Au cours de notre présentation de la théorie du rythme nous avons analysé des séries de contraires, entre autres celui de: 'descente-montée'. Leurs mouvements s'effectuent sous l'effet de la pesanteur. Nous pouvons enrichir la réflexion sur l'harmonie par la notion de pesanteur. L'unité des contraires, c'est à dire l'équilibre se fait alors par la moyenne proportionnelle :

L'équilibre est moyenne proportionnelle entre la pesanteur et la non-pesanteur.<sup>196</sup>

<sup>192</sup> ibidem

<sup>193</sup> WEIL, Simone, *Cahiers III*, op. cit. p. 87

<sup>194</sup> *Cahiers III*, op. cit. p. 142

<sup>195</sup> *Intuitions pré-chrétiennes*, op. cit. p. 118

<sup>196</sup> *Cahiers III*, op. cit. p. 137



Les trois catégories de ‘harmonie’, de ‘moyenne proportionnelle’ et de ‘médiation’ sont au coeur de l’investigation weilienne dans ses commentaires du *Timée* de Platon. Elle développe à nouveau la notion de ‘moyenne proportionnelle’ comme le lien entre deux nombres opposés :

Proportion et harmonie sont synonymes. La proportion est le lien établi entre deux nombres par une moyenne proportionnelle; ainsi 3 établit une proportion entre 1 et 9, à savoir  $1/3 = 3/9$ .<sup>197</sup>

Pour la définition de l’harmonie elle reprend l’idée de Philolaos sur l’unité des contraires. Elle en donne l’exemple principal qui est une vision théologique de l’idée grecque :

L’harmonie est définie par les Pythagoriciens comme l’unité des contraires. Le premier couple de contraires, c’est Dieu et la créature. Le Fils est l’unité de ces contraires, la moyenne géométrique qui établit entre eux une proportion le Médiateur.<sup>198</sup>

La condition humaine est évoquée dans cette réflexion sur les contraires. Dans ce texte, la séparation des contraires est liée à l’expérience de la douleur tandis que la joie est éprouvée au moment de leur union :

La douleur, dit Platon, c’est la dissolution de l’harmonie, la séparation des contraires; la joie est leur réunion.<sup>199</sup>

La vision chrétienne du monde est symbolisée par la douleur extrême du Christ sur la Croix. Simone Weil définit l’harmonie la plus complète par l’évocation de l’agonie du Christ :

La plus belle harmonie, maximum de séparation et d’unité. Qu’une Personne divine soit chose, matière inerte (un homme esclave et à l’agonie). Agonie du Christ. « Pourquoi m’as-tu... »<sup>200</sup>

Résumons notre réflexion sur l’harmonie par la distinction qu’en donne Emmanuel Gabellieri dans son livre intitulé *Simone Weil et la philosophie*. Il analyse les différentes formes de l’harmonie en décrivant 5 niveaux de médiation.<sup>201</sup>

Sur le premier niveau de la médiation nous trouvons le contraire de ‘un’ et ‘plusieurs’. La formule de Philolaos « la pensée commune des pensants séparés », décrit la pluralité des personnes divines. Dans la Trinité il y a égalité entre ‘un’ et ‘plusieurs’. Ce couple de contraires est à la source de tous les autres.

<sup>197</sup> *Intuitions pré-chrétiennes*, op. cit. p. 28

<sup>198</sup> *ibidem*, pp. 28-29

<sup>199</sup> *ibidem*, p. 164

<sup>200</sup> WEIL, Simone, *La Connaissance surnaturelle*, Gallimard, coll. Espoir, 1950, pp. 30-31

<sup>201</sup> GABELLIERI, Emmanuel, *Etre et don, Simone Weil et la philosophie*, op. cit., pp. 317-322

Au deuxième niveau se trouve le contraire de 'créateur'-'créature', en langage pythagoricien c'est la corrélation entre le limitant et le limité. Nous continuons la présentation de ce niveau après le résumé complet des niveaux de médiation.

Le troisième niveau comprend le rapport de Dieu à l'homme où le Christ est la moyenne proportionnelle. L'instrument de l'égalité est l'amour de Dieu qui par amour devient homme. L'Incarnation du Christ permet à l'homme d'être à un niveau égalitaire.

Le quatrième niveau de médiation est celui de l'amitié entre les hommes. Comme chaque homme est différent, l'égalité entre eux est un effet de l'amour surnaturel.

La cinquième forme de l'harmonie concerne les choses. Selon la doctrine pythagoricienne toute chose est faite de nombres. Le nombre assure le rapport en tant qu'invariant entre les multiplicités des choses.

Ce parcours rapide des cinq niveaux de médiation aide à situer nos investigations théoriques. Nous pouvons constater que la théorie du rythme s'articule principalement autour de la problématique du nombre qui est située au cinquième niveau de médiation. Dans le chapitre actuel nous analysons la notion de l'harmonie selon le concept pythagoricien. La corrélation entre « ce qui limite » (Dieu) et « ce qui reçoit sa limitation du dehors » (la création)<sup>202</sup> est au deuxième niveau de médiation. Dieu est l'unité parfaite des contraires, il est le principe créateur et ordonnateur de limitation.

L'équilibre de la balance symbolise l'harmonie, l'unité des contraires. Cette unité n'a ni étendue, ni durée. La présence du surnaturel est instantanée dans la création : « Équilibre comme instant, comme limite entre deux déséquilibres »<sup>203</sup>. L'immobilité de la balance correspond au caractère éternel de l'harmonie. Cette harmonie qui relit les contraires, au sens le plus large est instantanée, elle permet sur chaque niveau de la médiation de « saisir d'un coup des choses différentes »<sup>204</sup>.

#### **4. La pratique de l'art**

Nous allons étudier les différents domaines d'expressions artistiques dans les textes weiliens. Nous les trouvons énumérés dans *Leçons de philosophie* <sup>205</sup>. Ce livre contient

<sup>202</sup> WEIL, Simone, *Intuitions pré-chrétiennes*, op. cit. p. 129

<sup>203</sup> *Oeuvres complètes VI.2*, op. cit. p. 102

<sup>204</sup> *Cahiers III*, op. cit. p. 23

<sup>205</sup> *Leçons de philosophie*, résumé par Anne Reynaud-Guérithault, Plon, 1989, pp. 200-201

le résumé des cours que Simone Weil donna comme professeur de philosophie à Roanne en 1933-1934. Le point de départ de la présentation est une affirmation qui concerne tous les arts :

Il faut que l'unité d'une oeuvre d'art soit sans cesse en péril et sauvée à chaque instant.  
(souligné par Simone Weil).

L'idée que l'art établit une unité dans la diversité de la matière, va ordonner toutes ses réflexions qui suivront sur le sujet : « *Danse* A chaque instant, la passion va rompre le rythme, et elle ne le rompt jamais ». Dans le cas de l'architecture, les différents aspects spatiaux d'un temple ou d'une cathédrale doivent être saisis par son spectateur comme une unité :

*Architecture* Elle est la source d'une infinité d'apparence, elle sert à explorer l'espace. Dans un temple, il faut que la succession des formes soit suffisamment capricieuse pour que nous ayons besoin de rétablir l'unité. Dans une cathédrale, chaque aspect commence par saisir le corps d'une manière particulière, et néanmoins on sait que tous ces aspects ont une unité absolue forme de la cathédrale, sous laquelle on sent une infinité de rapports.

Pour ce qui est de la musique, les paroles de la chanson varient tandis que le son reste le même. Un autre exemple montre que la musique de Beethoven tend à faire éclater l'unité de l'oeuvre :

*Musique* a) Sous sa forme la plus naïve *chanson*. Les paroles changent, et il semble à chaque instant que le son doive changer avec le récit, mais, en fait, il reste le même. b) *Musique instrumentale*. Il faut qu'on ait l'impression que c'est la passion qui transforme le thème et qui va le faire sombrer. C'est très sensible chez Beethoven à certains moments, on se dit : « C'est fini, la passion a éclaté », puis, le thème revient.<sup>206</sup>

Les 2 expressions artistiques; la sculpture et la peinture sont celles qui subissent le plus de changements dans les écrits weiliens.

*Sculpture*. Cf. architecture; ce n'est pas un art autonome.

*Peinture*. Ce qui fait appel à l'esprit, ce n'est pas le dessin, ce doit être une harmonie dans les tons.<sup>207</sup>

En 1942, un an avant sa mort, Simone Weil resaisit de nouveau, très sommairement ses idées sur les arts, dans *La Connaissance surnaturelle*. Les changements sont considérables par rapport aux idées des *Leçons de philosophie* données au cours de l'années scolaires de 1933/34. Ses expériences mystiques qui datent de 1937 et de 1938, déclenchent une reconsidération profonde de sa conception artistique. Elle passa ces années en Italie où le contact direct avec la beauté naturelle du paysage et la visite des hauts lieux artistiques lui permirent de tourner son attention vers la question de la

<sup>206</sup> ibidem

<sup>207</sup> ibidem

beauté. A partir de cette période commença un long mûrissement du problème esthétique qui resta une préoccupation majeure de la dernière période de sa vie.

Dans *La Connaissance Surnaturelle*, Simone Weil commence ces notes par la définition pythagoricienne de l'harmonie. Nous pouvons constater que cette fois elle se sert des oppositions pour caractériser l'essentiel de chaque domaine. Cette énumération des contraires est très riche de significations et nous montre à quel point ses idées ont changé à la fin de sa vie :

« Harmonie », « proportion », union des contraires.  
 Rythme. Lent et rapide. Haut et bas. Chant grégorien.  
 Architecture. Haut et bas. Lourd et léger. Équilibré.  
 Peinture. Espace. Distance. « Ce que sont la largeur... »  
 Sculpture. Statues liquides. Platon.<sup>208</sup>

Les réflexions que nous avons menées dans ce chapitre sur l'image de la balance et sur la notion de l'harmonie concernaient les textes de la période mystique. Pendant cette époque de sa vie Simone Weil effectue une relecture des textes grecs en leur conférant une dimension mystique.

Nous allons continuer à scruter la même période pour voir comment elle conçoit chaque domaine artistique.

### **a) Les statues et le problème de l'équilibre**

En 1933, Simone Weil ne considère pas la sculpture comme un art autonome, tandis que'en 1942, elle a une théorie implicite de la sculpture dans la *Connaissance Surnaturelle*. Nous allons étudier quelques éléments de cette théorie, en se basant également sur les différents fragments des *Cahiers*. L'expérience mystique est liée à ses deux voyages en Italie, effectué en 1937 et en 1938.

Simone Weil avait une passion inconditionnée pour les statues grecques. Au cours de son voyage en Italie, elle s'enthousiasme en les contemplant dans les musées de Rome : « Je me suis saoulée de statues grecques. »<sup>209</sup> La sculpture était l'art principal des Grecs,

<sup>208</sup> *La Connaissance surnaturelle*, op. cit. p. 19

<sup>209</sup> PÉTREMENT, Simone, *La Vie de Simone Weil*, Fayard, Paris, 1973, tome II, p. 150

elle représentait l'essentiel de l'esprit grec pour Simone Weil.<sup>210</sup> Ces statues symbolisaient le parfait équilibre entre l'homme et la nature.

La balance en équilibre est l'image de l'harmonie chez Simone Weil. Nous avons analysé cet instrument de mesure selon les deux aspects qu'en donne Archimède. D'une part la balance peut être un outil à deux bras qui sous l'effet de pesanteur mesure des poids différents, d'autre part elle peut être conçue comme une masse liquide qui par un mouvement oscillant mesure les corps flottant sur sa surface.

Quand Simone Weil traite le thème des statues, elle utilise les deux aspects dans sa description de leur équilibre.

La fluidité est mise au coeur de la définition suivante :

Les statues grecques; le marbre semble y couler. Docilité parfaite à la pesanteur. En même temps équilibre parfait. Et le tout a la forme humaine dans l'immobilité et la possibilité d'accomplir tous les mouvements.<sup>211</sup>

Citons de nouveau Simone Weil qui pense que le caractère symbolique de l'eau réside dans le fait qu'elle tend vers l'équilibre. Le marbre se fixe et concentre toutes les possibilités de mouvements, cet équilibre est l'unité de ces mouvements.

Simone Weil mène une réflexion éclairante sur la notion de la fluidité dans les *Intuitions-préchrétiennes*. Elle commente un texte de Platon sur la fluidité de l'Amour dans le discours du poète Agathon. Elle constate que « La relation indiquée par Platon entre la beauté de la forme, la proportion et la fluidité est extrêmement remarquable. »<sup>212</sup> Nous citons la réflexion qui s'en suit :

Or cette théorie (sur la fluidité) rend parfaitement compte de la beauté incomparable, jamais égalée, de la sculpture grecque, celle d'avant Phidias. Les statues sont faites de telle manière que la pierre semble une substance fluide qui a coulé par nappes et s'est ensuite figée dans un parfait équilibre. La parenté entre la fluidité et l'équilibre vient de ce que le fluide ne peut être rendu immobile que par l'équilibre, au lieu que le solide est maintenu par une cohérence interne.<sup>213</sup>

<sup>210</sup> Elle a même songé se mettre à sculpter. Son projet était de faire une statue de la Justice : « Je suis aussi habitée par une idée de statue (...). Une statue de la Justice une femme nue, debout, les genoux ployant un peu sous la fatigue (à d'autres moments je la vois à genoux, des chaînes aux pieds, mais c'est moins sculptural), les mains enchaînées derrière le dos, tendue - avec un visage malgré tout serein - vers une balance (sculptée devant elle en haut relief) à bras inégaux, soutenant des poids égaux et inclinée d'un côté. » /ibidem, p. 164/ Les statues de Justice ordinaires disposent d'une balance à bras égaux. Serait-ce une représentation de la Justice surnaturelle qui mesure selon d'autres critères que nous, sous l'effet de la pesanteur?

<sup>211</sup> WEIL, Simone, *Cahiers III*, op. cit. p. 87

<sup>212</sup> *Intuitions pré-chrétiennes*, op. cit. p. 51

<sup>213</sup> ibidem, pp. 51-52

Dans les fragments des *Cahiers*, Simone Weil semble avoir une autre approche de l'art sculptural. Il nous semble qu'elle se concentre ici sur la description de l'effet de la pesanteur. L'équilibre est atteint par l'opposition de l'homme debout et le vêtement qui tombe sur le corps.<sup>214</sup>

Draperies grecques, aussi présence de la pesanteur autour de l'homme droit. Homme, de bas en haut, draperie, de haut en bas; opposition, corrélation, subordination.<sup>215</sup>

Odile Hubert constate dans son article que le vêtement chez les Grecs ne jouait pas uniquement un rôle utilitaire mais il avait bien un usage symbolique :

Un Grec n'eût pas oublié l'appartenance à un seul vêtement; la draperie n'était pas un accessoire, mais le manteau de *Gé*, la Terre, c'est-à-dire Ciel-étoilé; son époux, qui tourne autour d'elle, musicalement.<sup>216</sup>

Les vêtements ordinaires couvrent le corps et le dissimulent au lieu de révéler sa forme, ou ses mouvements. Simone Weil avait du dédain pour les manteaux abris, pour les costumes de spectacle. Par contre un drapé du style pur reste toujours simple, ses plis imitent la belle monotonie des vagues ondulantes. Ils expriment un ordre sans faute, un équilibre pendulaire :

... les montagnes, les pyramides, les plis des statues sont choses si belles, elles qui manifestent la pesanteur.<sup>217</sup>

Odile Huber mène une réflexion intéressante sur les deux époques sculpturales chez les Grecs anciens. Cette réflexion nous aide à comprendre le rôle de la pesanteur dans leur statues. Elle débute son raisonnement par la différence entre l'époque archaïque et celle de Phidias :

En effet, si les statues archaïques symbolisent au mieux, par leur frontalité, la balance d'or de Zeus, horizontale quoique vibrante d'oscillations qui tendent vers le cercle, plus tard, sans abandonner cet équilibre, les statues hanchées le dépassent; trouvaille propre des Grecs, obtenue par émulation avec une étonnante célérité, le hanchement fait prédominer l'harmonie verticale (première pour le pythagorisme, selon Simone).<sup>218</sup>

La distinction entre l'harmonie horizontale, statique des statues archaïques et l'harmonie verticale de l'époque classique, est une donnée précieuse quant à nos constatations sur la balance. Odile Huber pense certainement à ce « fléau immobile de la justice », expression pythagoricienne citée par nous quand elle parle de l'harmonie

<sup>214</sup> Sur le rôle du vêtement dans la théorie de la sculpture weilienne, nous suivons la réflexion d'Odile Huber, expert des statues grecques. Odile HUBER, « Une soûlerie de statues grecques », dans la revue *Cahiers Simone Weil*, mars 1983, pp. 30-46.

<sup>215</sup> WEIL, Simone, *Cahier I*, op. cit. p. 173

<sup>216</sup> HUBER, Odile, article cité, p. 38

<sup>217</sup> *Cahiers II*, op. cit. p. 20

<sup>218</sup> HUBER, Odile, article cité, p. 40

verticale. Nous avons associé cette harmonie verticale à la branche verticale de la Croix. Nous constatons que l'article d'Odile Huber n'évoque pas la dimension chrétienne de la pensée weilienne quand elle élargit sa réflexion à la question de l'art en général. Son article comme elle l'indique par le choix du titre, vise la dimension grecque de l'étude des statues.

Les statues admirées par Simone Weil défient la pesanteur par la pesanteur elle-même en s'arrachant à leur propre poids. La sculpture provoque la suspension de l'effet de la pesanteur.

Sculpture - chaque chose descend selon la pesanteur..., et pourtant le tout monte.<sup>219</sup>

L'immobilité des statues grecques exprime une suspension de mouvement, un instant harmonieux figé. Toutes les possibilités de mouvement sont arrêtées et en même temps attendues. C'est la pesanteur maîtrisée, vaincue, qui est à la source de la beauté :

C'est la pesanteur qui est belle dans la mer comme dans les monts, comme dans la sculpture.<sup>220</sup>

Depuis toujours Simone Weil admirait les oeuvres de Michel-Ange. Pourtant au cours de son voyage à Florence elle changea d'avis. Elle pensa qu'il y avait trop d'émotions présentes dans ses statues. En regardant L'Aube de Michel-Ange, elle pense à ses propres expériences douloureuses comme ouvrière, et elle constate, que ses propres sentiments influencent son attention :

C'est un art trop émouvant, comme Beethoven... L'Aube a vivement évoqué pour moi mes réveils d'ouvrière, rue Lecourbe.<sup>221</sup>

A ce début d'époque mystique elle a acquis la certitude que la contemplation d'une grande oeuvre artistique aide à s'oublier, à se détacher de soi-même. Michel-Ange exprime son émotion dans les muscles bandés, dans les contrastes violents. La forme est trop perceptible dans ses statues : « Forme dans Michel-Ange, non dans statue grecque. »<sup>222</sup> L'harmonie des statues grecques réside dans les proportions où toutes les parties de la statue ont les mêmes importances. Les mêmes proportions s'y trouvent, les différentes parties de l'oeuvre ne sont pas subordonnées l'une à l'autre :

Une statue grecque où un morceau du flanc et de la cuisse est aussi beau qu'une statue tout entière...<sup>223</sup>

<sup>219</sup> *Cahiers I*, op. cit. p. 189

<sup>220</sup> *Cahiers II*, op. cit. p. 60

<sup>221</sup> extrait de lettre cité dans PÉTREMENT, Simone, *La Vie de Simone Weil*, tome 2, op. cit. p. 146

<sup>222</sup> WEIL, Simone, *Cahiers I*, op. cit. p. 178

<sup>223</sup> *Cahiers II*, op. cit. p. 289

Le fait que Michel-Ange n'ait pas travaillé tous les détails de ses statues montre qu'il y a subordination des parties. La contemplation de ses oeuvres ne permet pas de s'abîmer dans les détails, notre regard est orienté par la volonté de l'artiste.

Paul Valéry dans son livre *Eupalinos, ou l'Architecte*, réfléchit sur la création artistique. Sous forme de dialogue platonicien, Phèdre et Socrate s'interrogent mutuellement sur l'art parfait. Leur entretien tourne autour de la question de l'architecture, et Phèdre évoque le parfait architecte Eupalinos de Mégare. Cet architecte ne négligeait aucun détail comme Phèdre l'indique à Socrate :

Il n'y a point de détails dans l'exécution. (souligné par Valéry)<sup>224</sup>

L'idée que chaque détail de l'oeuvre artistique a sa propre valeur dans la composition, sera un souci constant de Simone Weil, comme nous allons le voir à propos de la peinture.

Les Grecs contemplaient leur statues, l'art dépassait le domaine esthétique. Simone Weil en analysant le *Timée* de Platon constate que dans « le sentiment pur et authentique du beau, il y a présence réelle de Dieu. »<sup>225</sup> Dieu impose une limite à toutes les choses, il est auteur de l'harmonie. Pour Simone Weil la présence du surnaturel dans le monde est une preuve ontologique de l'existence de Dieu. Au sens théologique, le beau et l'incarnation sont liés :

Il y a comme une espèce d'incarnation de Dieu dans le monde (Timée) dont la beauté est la marque. (...) Le beau est la preuve expérimentale que l'incarnation est possible.<sup>226</sup>

Simone Weil pense que les oeuvres d'inspiration surnaturelle, qu'elle désigne par l'expression des « oeuvres de premier ordre », sont des oeuvres « d'essence religieuse ». Leur contemplation fait découvrir le surnaturel :

Dès lors tout art de premier ordre est par essence religieux. (C'est ce qu'on ne sait plus aujourd'hui.) tout art de premier ordre témoigne pour l'incarnation. Une mélodie grégorienne témoigne autant que la mort d'un martyr.

Les Grecs concevaient l'art ainsi. Statues grecques. Présence réelle de Dieu dans une statue grecque. La contemplation en est un sacrement.<sup>227</sup>

Les statues grecques évoquent pour toujours le surnaturel dans la matière. Dans la matière illimitée l'artiste fait resurgir une forme parfaite : « grouper l'indéfini autour du

<sup>224</sup> VALÉRY, Paul, *Eupalinos*, Gallimard, 1924, p. 86

<sup>225</sup> *Cahiers III*, op; cité, p. 58

<sup>226</sup> *ibidem*

<sup>227</sup> *ibidem*



fini. La statue dans l'espace environnant, comme le poème dans le silence ».<sup>228</sup> L'essence de l'art sculptural réside dans le fait qu'il peut représenter l'équilibre entre le monde et l'homme. Les sculpteurs grecs possédaient la connaissance qui leur permettaient de créer par des portions limitées de matière des statues à l'images de l'univers :

La sculpture doit représenter le corps humain comme une image de l'univers, c'est-à-dire comme un équilibre.<sup>229</sup>

Les Grecs manifestaient une ferveur religieuse en cherchant partout la proportion, dans les sciences aussi bien que dans l'art. Comme le dit Simone Weil, ils étaient des chercheurs « obsédés » par l'harmonie<sup>230</sup>. Les statues avaient un rôle religieux pour les Grecs. Simone Weil cite un exemple qui montre à quel point ils tenaient à leurs statues :

Les Romains ont *fait le mal* en dépouillant les villes grecques de leurs statues, parce que les villes, les temples, la vie de ces Grecs avaient moins de réalité sans les statues, et parce que les statues ne pouvaient avoir autant de réalité à Rome qu'en Grèce.  
(Supplications désespérées, humbles, des Grecs pour conserver quelques statues...)<sup>231</sup>

Simone Weil comme enseignante à Roanne n'avait pas apprécié la sculpture dont elle niait l'autonomie artistique : « Sculpture cf. architecture; ce n'est pas un art autonome ». Certainement elle considérait les statues comme de simples ornements sur les façades des bâtiments de cette époque. Elle changea d'avis après l'étude de la sculpture grecque en Italie. La contemplation de ces statues lui fit découvrir le secret de l'art grec. Selon Simone Weil le fait que ses oeuvres artistiques disposent encore d'une beauté perceptible est la preuve que les Grecs connaissaient le secret de l'art. Ils ont pu mettre de l'éternel dans la matière :

Le beau c'est quelque chose à quoi on peut faire attention. (...) Statues. Les Grecs regardaient leurs temples.  
Nous supportons les statues du Luxembourg parce que nous ne les regardons pas.  
(...)  
Art et durée. La postérité représentait la durée.<sup>232</sup>

Simone Weil à l'époque de l'écriture de *La Connaissance surnaturelle*, considère la sculpture comme un art complet, autonome. Elle lui accorde une attention particulière étant donné que c'était l'art principal des Grecs : « Sculpture. Statues liquides. Platon. »<sup>233</sup> L'idée que la sculpture n'est pas un art autonome est révolue. La relecture

<sup>228</sup> *Cahiers I*, op. cit. p. 97

<sup>229</sup> *Cahiers I*, op. cit. p. 235

<sup>230</sup> *Cahiers III*, op. cit. p. 57

<sup>231</sup> *Cahiers I*, op. cit. p. 102

<sup>232</sup> *Oeuvres complètes VI. 2*, op. cit. p. 66

<sup>233</sup> *La Connaissance surnaturelle*, op. cit. p. 19

mystique de Platon l'amène à esquisser une théorie sur la sculpture. Bien que les idées développées dans ses cahiers restent très fragmentaires, elles nous permettent de déceler une doctrine mystique sur l'art. Son travail sur les textes de Platon vise à réinterpréter les notions esthétiques telles que proportion, harmonie, équilibre. Cette dernière notion guide ses pensées quant à la sculpture. Les statues grecques défient l'effet de la pesanteur et immobilisent le mouvement. Par l'analyse de ce domaine de l'art, elle explicite la notion de l'équilibre :

Statues grecques. Le point d'équilibre où la pesanteur n'a pas prise, bien qu'elle soit respectée. L'Amour du *Banquet*.

Les Grecs avaient horreur de la force et savaient que tout est force, sauf un point.

L'équilibre, rapport de poids, est soustrait à la pesanteur.<sup>234</sup>

L'équilibre, le point sont des invariants. Simone Weil reprend l'idée du *Banquet* sur le rapport qui existe entre la proportion et la fluidité. Elle en conclue que la fluidité est un invariant :

*Banquet*, 196a. - Relation entre la beauté de la forme (...), la proportion et la fluidité. (...).

Extrêmement remarquable. Théorie parfaite de la sculpture grecque.

Fluide invariant.<sup>235</sup>

## b) La musique et la notion de l'inspiration

Simone Weil dans les *Leçons de philosophie*, évoque deux formes musicales la chanson et la musique instrumentale. Elle part de l'idée que l'art est unité dans la variété. Selon ce concept dans la chanson les paroles apportent le changement, le son assure l'unité. (Elle parle de la chanson populaire.) « Les paroles changent, et il semble à chaque instant que le son doive changer avec le récit, mais, en fait, il reste le même ». <sup>236</sup> Cette vision de la chanson sera modifiée dans les écrits ultérieurs. La conception mystique de l'art la pousse à chercher le surnaturel dans la musique dont l'exemple qui est cité sans cesse, est la musique grégorienne. Elle y oppose les chansons populaires où la forme musicale est subordonnée à l'expression des sentiments :

Monotonie du chant grégorien... (Valeur de cette monotonie - éternité;) Airs qui créent des obsessions (les chansonniers contemporains y visent systématiquement). De même pour les formes.<sup>237</sup>

<sup>234</sup> *Cahiers III*, op. cit. p. 87

<sup>235</sup> *La Connaissance surnaturelle*, op. cit. p. 18

<sup>236</sup> *Leçon de Philosophie*, op. cit., p. 45

<sup>237</sup> *Cahiers I*, op. cit. p. 190 Voir également (exemple que nous n'explorons pas parce qu'il exigerait une réflexion sur la question sociale) : « Je sais que si j'avais devant moi en ce moment une vingtaine de jeunes Allemands chantant en chœur des chants nazis, une partie de mon âme deviendrait immédiatement nazie. » dans *Attente de Dieu*, op. cit. p. 24

Sa réflexion va dans la même direction quand elle condamne la musique wagnérienne qui exprime une adoration de la force, une idée romantique et nationaliste.<sup>238</sup>

Elle condamne également la musique de Beethoven où se concentrent trop d'émotions. Nous avons déjà cité cet exemple en parlant de l'art de Michel-Ange : « C'est un art trop émouvant, comme Beethoven... ».<sup>239</sup>

Avant de voir quel est l'intérêt de la musique grégorienne, souvenons-nous de l'idée sommaire de la musique qu'elle écrit dans la *Connaissance surnaturelle* : « Rythme. Lent et rapide. Haut et bas. Chant grégorien. » La préoccupation centrale est de voir en tout art, cette fois dans la musique, l'union des contraires.

Simone Weil commente le *Timée* et le *Philèbe* de Platon, elle y analyse les contraires tels que aigu-grave, mouvements lents-rapides<sup>240</sup>. Elle lie ces contraires à la question de la musique et elle celle du rythme : « Musique, allure et grave-aigu ». Il y a un élément temporaire dans tous ces contraires, lié à la notion du rythme : 'allure', 'lent-rapide'. Les autres contraires dans le texte, sont liés à la mélodie à savoir les sons aigus montent et à l'inverse les sons graves descendent. La combinaison de ces deux mouvements assurent l'harmonie. Simone Weil conclut ainsi l'analyse des textes grecs :

Les notes descendantes représenteraient dans la musique l'équilibre, le plan (si elles descendent d'une certaine manière); montantes et même tenues, la rupture, l'arrachement.<sup>241</sup>

Nous revenons plus loin à la question du mouvement descendant, pour le moment nous continuons à commenter le fragment de *La Connaissance Surnaturelle*. Après l'analyse des contraires, voyons le cas des chants grégoriens.

Les chants grégoriens représentent pour Simone Weil une musique où l'idéal de l'harmonie, de l'équilibre est manifesté. La musique grégorienne est l'image de la « belle monotonie ». Elle exprime un retour régulier par son rythme, les variations de

<sup>238</sup> *Ecrits historiques et politiques*, Gallimard, 1960, p. 40. Sur le goût musical de Simone Weil, il faut mentionner l'article de Jacques BONNARDOT. Cet article, d'une façon exhaustif, décrit le rôle de la musique dans la vie de Simone Weil sous un aspect théologique « Musique ou le chemin qui conduit au silence » dans la revue *Cahiers Simone weil*, décembre 1982, pp. 307-320

<sup>239</sup> Notons l'importance de ce changement vis-à-vis de la musique de Beethoven, la dépréciation de toutes les manifestations de la volonté de l'artiste dans son oeuvre. Cette idée aurait permis d'évoquer le rapport du compositeur à son oeuvre, piste non explorée dans l'article de Michel Sourisse. (« Simone Weil et la musique », *Cahiers Simone Weil*, septembre 1994, pp. 231-256)

<sup>240</sup> *Cahiers I*, op. cit. p. 248

<sup>241</sup> *ibidem*, p. 249

sons sont infimes. Seul ce mouvement cyclique, ce maniement du temps permet de maintenir l'attention dans la prière :

... temps manié. Monotonie du chant grégorien. Un chant qu'on répète tous les jours, plusieurs fois par jour, doit être monotone, ou il serait intolérable. (Valeur de cette monotonie - éternité.)<sup>242</sup>

Le cercle qui est à l'oeuvre dans la belle monotonie, assure le retour régulier dans les vers des psaumes, il joue le rôle de l'invariant. Le chant subit le minimum de changement, il est le mélange harmonieux des contraires de variant et de l'invariant :

... l'invariant limite la variété. L'invariant appartient toujours à un domaine transcendant par rapport à celui de la variation. Tout est mélange de variation et d'invariant.<sup>243</sup>

Elle continue cette réflexion sur le contraire 'variant' et 'invariant' en les identifiant à la belle monotonie et à la monotonie atroce. La belle monotonie devient un « reflet de l'éternité ». Nous reprenons cette citation du premier chapitre pour souligner l'importance du chant grégorien comme image de la belle monotonie :

La monotonie est ce qu'il y a au monde de plus beau ou de plus affreux. De plus beau si c'est un reflet de l'éternité. Chant grégorien. De plus affreux autrement.<sup>244</sup>

Le changement est une rupture d'équilibre, la musique parfaite est une concentration, une accumulation des points d'équilibre :

La musique parfaite contient le maximum supportable de monotonie. Le moindre changement possible avec maintien de l'attention au même degré d'intensité.<sup>245</sup>

L'autre exemple qui est constamment repris pour illustrer la musique parfaite est l'oeuvre de Bach. La monotonie dans ses oeuvres est équivalente au mouvement oscillant :

L'oscillation est belle dans la mer... Bach, musique oscillante.<sup>246</sup>

<sup>242</sup> *Cahiers I*, op. cit. p. 190. Cette citation se trouve au cahier 3. Simone Weil en ouvrant un nouveau cahier, le n° 4, reprend l'idée selon laquelle le beau est à quoi on peut faire attention. La musique grégorienne dispose de ce beau éternel qui supporte la durée. Au début de son nouveau cahier, Simone Weil trouve nécessaire de reprendre cette idée vue son importance : « Musique grégorienne. Quand on chante les mêmes choses des heures chaque jour et tous les jours, ce qui est même un peu au-dessous de la suprême excellence devient insupportable et s'élimine ». (ibidem, p. 204)

<sup>243</sup> *Cahiers III*, op. cit. p. 243. Pour reprendre l'idée sur la musique médiocre qui exprime trop d'émotions, qui contient trop de variations, voilà l'opérette qui en est un exemple : « Il y a plus de monotonie dans une messe en chant grégorien ou dans un concerto de Bach que dans une opérette »<sup>7</sup> *La Condition ouvrière*, op. cit. p. 256

<sup>244</sup> ibidem, p. 244

<sup>245</sup> *Cahiers III*, op. cit. p. 192

<sup>246</sup> *Cahiers II*, op. cit. p. 60

La mer, comme nous l'avons démontrée dans le passage sur le mouvement oscillant, est l'image de la matière-balance, celle de l'équilibre. Comme elle l'indique dans un autre passage, la musique de Bach évoque le parfait équilibre entre l'homme et l'univers. Dans cet extrait de lettre, elle note l'importance de Bach qui équivalait à la valeur des statues grecques. Elle parle de son voyage à Rome :

... j'en ai surtout gardé le souvenir d'une soulerie de statues grecques (ça m'a fait cet effet-là, il n'y a que ça qui soit encore plus beau que Michel-Ange, du moins celles de style tout à fait pur - Quand a-t-on exprimé depuis - sauf Bach - ce parfait et divin équilibre entre l'homme et l'univers.)<sup>247</sup>

L'art est le rapport entre l'homme et la nature, la sculpture et cette fois la musique aussi jouent cet intermédiaire : sculpture grecque, musique de Bach. Même constatation dans un autre fragment des *Cahiers* :

Bach est le plus pur des musiciens parce qu'il semble s'être donné pour tâche d'étudier tous les modes d'équilibre sonore.<sup>248</sup>

Michel Sourisse dans son article sur le concept de musique chez Simone Weil souligne l'aspect religieux des œuvres de Bach. Il pense que seul une inspiration surnaturelle et la maîtrise parfaite de la technique peut être à l'origine de ses œuvres :

Bach ne séparait pas son art et sa foi. Il a su allier, avec un rare bonheur, la précision de l'écriture contrapuntique et la solidité de sa piété luthérienne. C'est-à-dire la technique et l'inspiration.<sup>249</sup>

L'écoute de Bach exige l'attention spirituelle que possédaient les Grecs quand ils contemplaient leurs statues. Simone Weil suppose même qu'une telle capacité d'attention est essentiellement une manifestation de la foi :

Quand on écoute Bach ou une mélodie grégorienne, toutes les facultés de l'âme se taisent et se tendent pour appréhender cette chose parfaitement belle, chacune à sa façon. L'intelligence entre autres; elle n'y trouve rien à affirmer et à nier, mais elle s'en nourrit. La foi ne doit-elle pas être une adhésion de cette espèce?<sup>250</sup>

<sup>247</sup> « Lettre à Jean Posternak », publiée dans la revue *Cahier Simone Weil*, juin 1987, p. 120. Nous avons déjà cité l'expression de la "saoulerie des statues grecques" dans notre passage sur la sculpture /note 48/. Elle se trouve dans une lettre contemporaine à celle-ci, envoyée à ses parents. La reprise de la même expression montre le profond effet qu'exerça sur elle la découverte des statues grecques à Rome.

<sup>248</sup> *Oeuvres complètes II. 2, Ecrits historiques et politiques*, Gallimard, 1991.p. 488

<sup>249</sup> SOURISSE, Michel, « Simone Weil et la musique », pp. 231-256, *Cahier Simone Weil*, septembre 1994, p. 242

<sup>250</sup> *Cahiers II*, op. cit. p. 139. Michel Sourisse, dans l'article cité plus haut, mène une réflexion intéressante sur l'appréciation de Mozart par Simone Weil, que nous voulons uniquement indiquer. Sourisse souligne que cette appréciation est dû au fait que chez Mozart le 'je' est absent dans les œuvres, l'élément autobiographique ne les influence pas.

Nous signalons que dans l'article de Sourisse, l'idée du mouvement descendant n'est pas développée. Nous supposons cependant qu'il est à l'origine du concept de la grâce chez Simone Weil (notion équivalente à l'inspiration dans la création artistique).

Plus précisément Simone Weil utilise comme définition de la grâce 'le double mouvement descendant'. Nous allons voir se développer cette idée dans les cahiers successifs. Nous pensons que l'analyse chronologique des fragments sur le mouvement descendant révèle un cheminement logique vers la formulation du concept de la grâce.

Dans le cahier 3 Simone Weil utilise la notion de 'double mouvement' liée au cercle. Elle commente des textes sanscrits où il est question de la mort spirituelle. Les citations des *Upanishads* traitent du passage de la mort par la voie de la souffrance en vue de pouvoir « manger l'immortel ». Il y a deux mouvements, un premier mouvement, le passage de la mort qui amène au transcendant et un deuxième mouvement, un retour dans le monde :

Double mouvement. Cercle. Retour à l'inférieur transfiguré.  
Le monde est sa nourriture immortelle.<sup>251</sup>

L'expression du « retour à l'inférieur transfiguré » est un synonyme encore lointain de la notion de la grâce. Il est lié déjà à un mouvement circulaire. La mort est un anéantissement de soi, le refus de tous les désirs. Dans une attitude passive tous les mobiles d'une éventuelle action sont refusés. L'image du cercle illustre bien cet état :

Parmi toutes sortes de mouvements, le circulaire est le plus parfait car il est l'image spatiale de l'état sans mobiles.<sup>252</sup>

Quelques pages plus loin, Simone Weil revient au mouvement descendant en traitant des questions esthétiques. Elle réfléchit sur le rapport des formes dans l'art. Les moments d'arrêt apparentés au silence dans la musique et dans la poésie, vont permettre de distinguer deux mouvements différents. Un deuxième arrêt qui serait l'arrêt d'en haut, lié au surnaturel ordonnera les mouvements suivants. Il s'agit certainement des arrêts qui sont à la source de la belle monotonie puisque Simone Weil fait allusion à la monotonie atroce expérimentée dans le travail d'usine :

Secondes arrêt, d'où tout le reste tire sa valeur, dans la musique, la danse, etc. (image de...).  
Au contraire, rythme ininterrompu dans le travail d'usine.<sup>253</sup>

<sup>251</sup> *Cahiers I*, op. cit. p. 176

<sup>252</sup> VETO, Miklos, *La Métaphysique religieuse de Simone Weil*, op. cit. p. 122

<sup>253</sup> *Cahiers I*, op. cit. p. 178

Elle continue ce texte pour voir la place des arrêts, des silences. Elle pose des questions à savoir comment l'énergie du silence se transmet, s'opère dans le mouvement suivant qui est une descente. Elle remarque une « présence du haut dans le bas » qui est déjà un pressentiment de la définition de la grâce :

Place des silences dans la musique; il faut qu'ils soient au centre de quelque chose. Comment? Monte-t-on vers eux? redescend-on à partir d'eux? Mais on redescend avec des inflexions qui suggèrent une présence du haut dans le bas (passages de Mozart et Bach).<sup>254</sup>

Dans le cahier 4 elle travaille sur un extrait de *Philèbe* de Platon. Platon examine la hauteur et les intervalles dans la musique et leur combinaison harmonieuse. Il établit une liaison entre ces mouvements et les cordes vocales de l'homme. Simone Weil en tire la conclusion que le mouvement descendant représente l'équilibre dans la musique tandis que le montant est une rupture. L'équilibre est décrit comme une descente lente qui exprime le calme retrouvé :

Les notes descendantes représenteraient dans la musique l'équilibre, le plan (si elles descendent d'une certaine manière); montantes et même tenues, la rupture, l'arrachement. Ainsi le calme après l'arrachement est représenté non par une même note tenue ou répétée, mais par une lente descente.<sup>255</sup>

Elle poursuit son analogie avec le corps où la respiration assure les moments d'arrêt. La voix alterne les sons aigus et graves selon une certaine mesure. Simone Weil pose la question du rapport de mesure et du mouvement cyclique du corps. Elle cite Platon qui dans l'extrait du *Philèbe* identifie les « intervalles de hauteur » avec le rythme. Ces intervalles de hauteur donc des points d'équilibres sont assimilés à la notion du rythme :

La mesure doit avoir une parenté (laquelle?) avec ces cycles dans le corps. « Une modification telle que les intervalles de hauteur, qui se produit dans les mouvements du corps, et qui, mesurée par le nombre, se nomme rythme. »<sup>256</sup>

Le cahier 7 a un passage primordial où le mouvement descendant est identifié explicitement à la notion de grâce. Le fragment pose le problème du rapport du particulier et de d'universel dans la création. La distinction est claire, la descente est une propriété divine :

Dieu est être universel. Certes il descend dans le particulier. (...) La liaison entre universel et particulier est un mouvement descendant, jamais montant; un mouvement de Dieu, non de nous. Nous ne pouvons opérer une telle liaison qu'autant que Dieu nous le dicte. Notre rôle est d'être tournés vers l'universel.<sup>257</sup>

<sup>254</sup> ibidem

<sup>255</sup> *Cahiers I*, op. cit. p. 249 (Nous avons cité partiellement ce passage /note 80/, maintenant nous développons l'idée de l'équilibre et son rapport au rythme.)

<sup>256</sup> ibidem

<sup>257</sup> *Cahiers II*, op. cit. p. 214

Le contact avec le surnaturel n'est pas dû à un effort humain. Simone Weil identifie le mouvement descendant à la grâce vers laquelle nous montons notre regard :

Toujours se conformer à la loi du mouvement descendant.  
La grâce, c'est la loi du mouvement descendant.  
Le montant est naturel, le descendant surnaturel.<sup>258</sup>

Dans le cahier 8 le mouvement descendant est identifié de nouveau, avec la notion de la grâce. Le fragment isolé traite de l'effet de la pesanteur dans le monde. La pesanteur produit un mouvement descendant, comme tout est soumis à sa force, le mouvement contraire ne peut être lié qu'à la grâce. La grâce capturée par l'homme dans les oeuvres du premier ordre peut être cette grâce à la « deuxième puissance » :

La création est faite du mouvement descendant de la pesanteur, du mouvement ascendant de la grâce, et du mouvement descendant de la grâce à la deuxième puissance.<sup>259</sup>

De nouveau, un texte de Platon inspire Simone Weil, nous sommes dans le même cahier. Elle voit dans le mouvement descendant la manifestation de l'amour de Dieu. Beauté et amour se confondent dans cette philosophie platonicienne. La beauté est « visible » dans le monde, c'est à dire nous pouvons la sentir, elle est perceptible. (Nous reviendrons plus tard sur la question de la sensibilité dans l'art.) Simone Weil voit l'origine du mouvement descendant, dans une descente de l'Amour du ciel :

*Phèdre* de Platon - La beauté qui est de l'autre côté du ciel, elle est ici, visible. Platon ne dit pas comment elle est arrivée ici-bas. Nécessairement elle est descendue. Il y a donc un mouvement descendant qui n'est pas pesanteur, qui est amour (que pourrait-il être d'autre?).<sup>260</sup>

Elle poursuit et constate que le beau est une manifestation de Dieu. Le *Timée* de Platon parle de cette présence du divin dans le monde. Cette présence est réelle, sensible dans le monde. Par une lecture théologique Simone Weil identifie cette présence avec le Christ, le divin incarné :

En tout ce qui suscite chez nous le sentiment pur et authentique du beau, il y a présence réelle de Dieu. Il y a comme une espèce d'incarnation de Dieu dans le monde (*Timée*) dont la beauté est la marque. Verbe ordonnateur.<sup>261</sup>

Si le beau est une incarnation, il se manifeste dans le monde. Comme Simone Weil l'a dit plus haut sa venue est nécessairement une descente. Cette descente est liée cette fois à la personne du Christ, Verbe ordonnateur :

<sup>258</sup> ibidem

<sup>259</sup> *Cahiers II*, op. cit. p. 306

<sup>260</sup> *Cahiers III*, op. cit. p. 57

<sup>261</sup> ibidem, p. 58



Le Verbe est le mouvement descendant : « per quem omnia facta sunt » (Par lequel toutes choses ont été faites.)<sup>262</sup>

L'attribut de Verbe ordonnateur tient au fait que c'est Dieu qui impose des limites à la matière. Toutes les formes sont établies par la force limitante. Simone Weil énumère les différents domaines de l'art pour voir la manière par laquelle le beau est présent dans la matière :

Dans le beau, « l'essence du nécessaire » (Platon) doit toujours être manifeste. C'est l'espace dans la peinture; le temps dans la musique et la poésie.<sup>263</sup>

Le cahier suivant, le 9 donne la définition du double mouvement descendant. Nous interprétons dans son intégralité ce texte majeur qui occupe une page entière<sup>264</sup>. Le point de départ de la réflexion est la description du surnaturel qu'on peut expérimenter dans le monde. Le caractère infiniment petit était déjà attribuer à la définition de l'équilibre. Simone Weil constate que le surnaturel, dans la musique, c'est le silence, une idée à laquelle elle a déjà fait allusion dans le fragment précédant. La musique a pour matière le temps. Le surnaturel y est présent par des moments de silence. Ce silence se manifeste entre les notes sous la forme de l'équilibre :

La liberté surnaturelle doit exister, mais cette existence est un infiniment petit. Toute réalité surnaturelle ici-bas est un infiniment petit qui s'accroît exponentiellement. Le silence dans la musique, entre les notes, représente cet infiniment petit.<sup>265</sup>

Puis, Simone Weil décrit le cheminement vers la grâce par l'approfondissement du silence. La force du silence augmente non quantitativement mais par intensité. Simone Weil reprend l'exemple de la musique pour illustrer ce processus :

La plus belle musique est celle qui donne le maximum d'intensité à un instant de silence, qui contraint l'auditeur à écouter le silence. D'abord, par l'enchaînement des sons, on l'amène au silence intérieur; puis on y ajoute le silence extérieur.<sup>266</sup>

Cet apprentissage de l'attention est premièrement demandé au compositeur :

Il faut que le compositeur, le premier, sache écouter le silence. Au sens tout à fait littéral de ces mots. Avoir l'attention entièrement concentrée sur l'ouïe, et tendue vers l'absence de bruits.<sup>267</sup>

Dans la réflexion, Simone Weil fait apparaître le passage du surnaturel. Dans la succession des silences entre les montées et les descentes, le moment arrive quand la

<sup>262</sup> ibidem

<sup>263</sup> ibidem

<sup>264</sup> *Oeuvres complètes VI*, 3, op. cit. p. 200

<sup>265</sup> *Cahiers III*, op. cit. p. 129

<sup>266</sup> ibidem

<sup>267</sup> ibidem

descente est due au surnaturel. Simone Weil le désigne par l'expression « double mouvement descendant » :

Après le silence, le passage par le transcendant, le mouvement descendant est roi.  
D'abord, le mouvement montant l'emporte, et les descentes intercalées sont des descentes de pesanteur; puis vient le moment où la descente est amour.  
Dans les statues grecques, n'y a-t-il pas aussi le double mouvement descendant?  
Le double mouvement descendant n'est-il pas la clef de tout art?<sup>268</sup>

Un texte, probablement contemporain à ce passage des *Cahiers*, est plus explicite concernant la notion de la grâce liée au mouvement descendant. L'élan du chant grégorien en montant rencontre une limite au de là de laquelle il ne peut plus monter. Ces ruptures continues seront suivies par des mouvements descendants qui rétablissent l'équilibre :

Le chant grégorien monte lentement, et au moment qu'on croit qu'il va prendre de l'assurance, le mouvement montant est brisé et abaissé; le mouvement montant est continuellement soumis au mouvement descendant. La grâce est la source de tout cet art.<sup>269</sup>

Emmanuel Gabellieri voit dans la réflexion de Simone Weil sur la présence de la grâce dans la musique, une racine de la théorie philosophique de la grâce. Il résume l'essentiel de la grâce par des mots-clés relevés dans les passages les plus importants :

Mais surtout, s'offre ici une des racines décisives de la théorie de la grâce développée par Simone Weil après l'expérience mystique. En effet, le point d'équilibre, de « suspens » ainsi atteint, est celui de l' *instant*, des quelques « secondes d'arrêt » et de « silence », où se condense l'attente de ce que l'élan montant ne peut plus donner lui-même.<sup>270</sup>

Il constate que la grâce s'opère quand la montée, brisée par la limite, est suivie d'une acceptation de cette limite sans être accompagné du renoncement à vouloir la franchir de nouveau :

Ce qui fait donc apparaître, après l'instant décisif de la brisure de l'élan, un *troisième* temps où, à la conjonction de l'obéissance à la limite et du désir d'infini, répond la descente de la grâce.<sup>271</sup>

Il est intéressant de voir comment Valéry décrit l'extase dans l'*Eupalinos*. Cette description s'effectue dans des catégories toutes proches de celles de Simone Weil, bien que la conception de l'extase comme moment créateur, ne puisse pas avoir une lecture mystique. Le dialogue entre Eupalinos et Phèdre tourne autour de l'analogie qui existe entre l'architecture et la musique. Le problème évoqué est celui du raccord des formes

<sup>268</sup> *ibidem*

<sup>269</sup> *Écrits historiques et politiques*, op. cit. p. 81 dans le texte « En quoi consiste l'inspiration occitanienne? » (1941? 1942?)

<sup>270</sup> GABELLIERI, Emmanuel, *L'Etre et don. Simone Weil et la philosophie*, op. cit. p. 244-245

<sup>271</sup> *ibidem*

dans la succession des sons. L'artiste se trouve « dans un état de divine ambiguïté », son acte créateur est guidé par Dieu « qu'il trouverait dans sa propre chair ». <sup>272</sup> Cette « divine ambiguïté » pourrait être apparentée à l'état oscillant quand l'artiste n'oriente plus son attention vers l'exécution de son travail mais se laisse disponible, ouvert vers le divin. Eupalinos, l'artiste, peut dans cet état « communiquer à l'âme l'émotion d'un accord inépuisable ». <sup>273</sup> Il conçoit cet état créateur comme un état extatique. Voyons un extrait de la description de son extase :

Je suis tout autre que je ne suis. (...) Je sens mon besoin de beauté, égal à mes ressources inconnues, engendrer à soi seul des figures qui le contentent. Je désire de tout mon être... Les puissances accourent. (...) Elles s'avancent, par illusion, jusqu'au réel. (...) O moment le plus important, et déchirement capital!... Ces faveurs surabondantes et mystérieuses (...) formées de l'extrême attente de mon âme, il faut que je les arrête, (...) les ayant obtenues par une sorte d'interruption de ma vie, (adorable suspens de l'ordinaire durée), je veux encore que je divise l'indivisible et que je tempère et que j'interrompe la naissance même des Idées...

- O malheureux, lui dis-je, que veux-tu faire pendant un éclair? <sup>274</sup>

Dans l'extase, Eupalinos distingue le moment précédant l'extase qui est une sorte de déchirure que nous interprétons comme une rupture d'équilibre. C'est autre état où il n'est plus lui-même est dû à un moment d'arrêt. Il appréhende « les illusions » pour être disponible au réel. Le point culminant de l'extase ne dure qu'un instant, « pendant un éclair ». Nous avons là tous les éléments que Simone Weil utilise dans sa description de la grâce : rupture, arrêt, instantanéité. Il est intéressant de constater que Simone Weil parle aussi de l'extase à propos de Platon. Dans une lettre écrite à Jean Posternak elle souligne le fait que Platon doit être lu dans une sorte d'extase :

J'ai été heureuse de voir que vous lisez Platon dans l'état d'esprit qui convient, c'est-à-dire dans l'extase. <sup>275</sup>

Cette idée, Emmanuel Gabellieri la rapproche à un passage des *Cahiers* où Simone Weil parle de Monteverdi :

Musique, du son monte, nous esquissons un mouvement de monter indéfiniment, puis cela se brise. C'est cela que Monteverdi a appris dans Platon. <sup>276</sup>

Platon est considéré par Simone Weil comme « un vrai mystique », <sup>277</sup> elle voit dans ses textes une intuition pré-chrétienne. Les révélations de ces textes peuvent déclencher un tel sentiment. Emmanuel Gabellieri interprète le passage de Simone Weil comme

<sup>272</sup> VALÉRY, Paul, *Eupalinos*, op. cit. p. 112

<sup>273</sup> ibidem

<sup>274</sup> ibidem, pp. 113-114

<sup>275</sup> *Cahiers Simone Weil*, juin 1987, p. 116

<sup>276</sup> *Cahiers III*, op. cit. p. 69, GABELLIERI, Emmanuel, *L'Etre et don*, op. cité p. 244

<sup>277</sup> expression de Simone Weil dans *Sur la Science*, op. cit. p. 242

une révélation platonicienne concernant la musique. Il souligne le rôle de la limite dans le mouvement musical. De plus, il relève le fait que l'acceptation de la limite et celle du sentiment d'impuissance dans cet état, est la condition de la grâce :

Elle (Simone Weil) souligne en effet un *premier* temps, qui est un élan pour s'élever à l'infini, élan qui paraît devoir effacer les limites de la nature et de l'esprit; et un *deuxième* temps où cet élan vers l'infini doit, tout en s'affirmant, reconnaître sa limite et son impuissance.<sup>278</sup>

En premier temps, la 'montée', puis 'l'arrêt' et en « troisième temps » la descente par la grâce rythment les grands oeuvres musicales si l'auteur met sa technique à la disposition de l'inspiration surnaturelle.

Jusqu'à présent, nous avons étudié les mouvements musicaux, la montée et la descente. Le grand art manifeste un effort continu à équilibrer ces deux mouvements.

Le chant grégorien ou la musique de Bach, contiennent le maximum d'harmonie de telle sorte qu'ils évoquent l'infini. La technicité du compositeur est soumise à la recherche de cet équilibre :

Bach est le plus pur des musiciens parce qu'il semble s'être donné pour tâche d'étudier tous les modes d'équilibre sonore.<sup>279</sup>

La mer est l'image de l'équilibre chez Simone Weil. Elle est la matière obéissant à la limitation divine, un mouvement invariant donc immobile. La mer devient l'image de la musique parfaite :

La mer, un mouvement dans l'immobilité. Équilibré, ordre du monde. Image de la matière première. (...) Dans l'art. Cela a l'air d'être en mouvement, et c'est immobile. Musique, le mouvement s'empare de toute l'âme - et ce mouvement, ce n'est pas autre chose que l'immobilité. Comme dans le spectacle d'une vague...<sup>280</sup>

La musique est un art qui se développe dans le temps. Parmi les arts, la musique a la particularité d'avoir pour matière les sons qui n'ont pas d'objet propre, ils ne représentent rien.<sup>281</sup> A cause des rapports de temps exprimés dans la musique, cet art peut être modélisé mathématiquement. Les pythagoriciens et Platon définissaient l'harmonie par l'étude de la géométrie qui se basaient sur l'observation des rapports

<sup>278</sup> *ibidem*

<sup>279</sup> *Cahiers I*, op. cit. p. 213

<sup>280</sup> *La Connaissance surnaturelle*, op. cit. pp. 28-29

<sup>281</sup> Sans développer cette idée nous renvoyons à l'oeuvre de Paul Evdokimov (*L'art de l'icône*, Desclée de Brouwer, 1972) qui à la page où il examine le rôle de la musique dans l'art moderne, résume la position de quelques penseurs, le plus révélateur est celle de Schopenhauer pour qui « les arts ont une tendance secrète à la 'musicalité'. La musique est un art, le seul qui ne présente aucune imitation des formes de ce monde ». (p. 72)

musicaux<sup>282</sup>. Le musicien du premier ordre réussit à maîtriser le temps afin que son oeuvre soit une « image mobile de l'éternité ».<sup>283</sup>

Tous les rapports de temps sont exprimés dans la musique; mais au lieu de couler pour ainsi dire plus vite que la pensée, ces rapports, tout en restant des rapports de temps, sont enfermés dans des oeuvres éternelles.<sup>284</sup>

La musique exprime l'irréversibilité du temps. L'oeuvre musicale nous fixe le temps dans le sens que notre attention qui suit la succession des sons, est continuellement attachée au moment de leurs énonciations. Simone Weil considère la musique comme un moyen de dompter le désir : « Désir toujours arrêter ou hâter le cours du temps. *Musique - temps qu'on ne veut ni arrêter ni hâter.* »<sup>285</sup> En écoutant la musique nous suivons son déroulement, nous l'acceptons telle qu'elle est, sans vouloir apporter une modification à l'oeuvre conçue préalablement. Nous la suivons en concentrant notre attention sur les successions des sons qui arrivent et qui sont imprévisibles :

Le caractère d'une belle sonate, d'une belle tragédie, est d'être immuable. Cependant c'est bien le temps qu'elles expriment, car, pour celui qui les écoute, elles sont à la fois irréversibles et imprévisibles dans leur développement. Ces deux caractères expriment le temps, considéré comme un rapport entre l'avenir et le passé.<sup>286</sup>

La musique pure surprend à chaque moment par ses notes imprévisibles, comble l'attente de son auditeur. La mauvaise monotonie vécue par les ouvriers qui travaillent à la chaîne, rive l'attention aux instants répétés qui représentent un temps infernal. Une grande pièce de musique concentre l'attention sur l'instant, sur le présent sans susciter le sentiment d'être esclave du temps :

Le présent seulement. Moments de musique pure (en écoutant bien du Bach, etc.); Travail aux pièces dans une usine. Deux extrêmes.<sup>287</sup>

Dans un des derniers cahiers, le cahier 10, Simone Weil résume l'essentiel de sa pensée sur la belle monotonie. Elle décrit le caractère de l'attention pendant l'écoute de la musique inspirée. Cette musique maîtrise le désir de rompre l'attente et elle assure la

<sup>282</sup> « Pythagore fut le premier, en faisant correspondre des rapports numériques aux sons, donc en quantifiant un phénomène apparemment aussi qualitatif que l'harmonie, à constituer la théorie mathématique qui est le fondement de la musique occidentale. », MATTEL, Jean-François, *Pythagore et les pythagoriciens*, op. cit. p. 77

<sup>283</sup> *Sur la science*, op. cit. p. 137.

Nous avons développé cette pensée de Simone Weil au sujet de la belle monotonie dans le travail des paysans et dans le cas des mouvements circulaires des coureurs /chapitre A, note 123/.

<sup>284</sup> Oeuvres complètes I., op. cit. p. 302

<sup>285</sup> *Cahiers I*, op. cit. p. 150

<sup>286</sup> Oeuvres complètes I. op. cit. pp. 74-75

<sup>287</sup> *Cahiers I*, op. cit. p. 156

force nécessaire pour se maintenir en équilibre. Cette équilibre continue assure l'intensité de la musique parfaite :

La musique se déroulant dans le temps capture l'attention et l'enlève au temps en la portant à chaque instant sur ce qui est. L'attente est attente à vide et attente de l'immédiat. On ne souhaite pas qu'une note, qu'un silence, cesse, bien qu'on ne puisse supporter que cela dure.

La musique parfaite contient le maximum supportable de monotonie. Le moindre changement possible avec maintien de l'attention au même degré d'intensité.<sup>288</sup>

Nous avons commencé notre présentation des idées sur la musique par la distinction qu'en fait Simone Weil dans *La Connaissance surnaturelle*. Elle oppose des contraires qui sont tous liés à la mélodie des sons. Elle mentionne à part l'importance du rythme qui exprime la valeur temporaire des sons : « Rythme. Lent et rapide. Haut et bas. Chant grégorien. » Le rythme est la forme temporaire de la musique, constate Simone Weil dans une réflexion purement philosophique. Elle y donne l'exemple de son contraire en supposant une forme pure de rythme qui n'est pas lié à la matérialité du son, et qui perd alors son rapport au temps.

La forme de la musique est le rythme qui se traduit par la mesure; or une série de mesures semblables, abstraction faite des notes dont elles sont la forme, est parfaitement réversible et n'appartient pas au temps.<sup>289</sup>

Nous pouvons conclure que 'rythme' et 'son' sont indéniablement liés. Ces deux éléments constitutifs permettent à la musique de rendre sensible le temps. La mesure ordonne le cours du temps musical et celui de son auditeur. Simone Weil tente de voir le rôle de la mesure dans le maintien de l'attention. Elle s'interroge sur la valeur des unités de temps qui s'écoulent, entre les « points tournants ». Nous supposons qu'elle réfléchit à la question des invariants dans la musique :

Garder notre désir tendu et non dirigé.

La musique nous y amène pour un court moment et ainsi aide l'âme. Mais de quelle manière? D'une manière qui a rapport au cycle et à la relation du nombre avec le cercle. Mais encore?

La direction est continuellement posée et brisée dans la musique.

Le point tournant.<sup>290</sup>

Nous avons évoqué la notion de rythme au cours de l'analyse du mouvement descendant. Platon dans *Philèbe* identifiait les « intervalles de hauteur » et le rythme. Nous avons interprété ces intervalles de hauteur comme des points d'équilibre. Ces

<sup>288</sup> *Cahiers III*, op. cit. p. 192

<sup>289</sup> *Oeuvres complètes I*, op. cit. p. 81, extrait de l'essai sur « L'Existence et l'objet »

<sup>290</sup> *Cahiers III*, op. cit. p. 234

points d'équilibres sont certainement identiques à des « points tournants » qui brisent la direction du désir.

Dans son dernier cahier, le 11, Simone Weil voit dans le silence, le « point tournant » de la musique. Elle résume l'essentiel de sa pensée sur le rôle de la musique, dans l'expérience du surnaturel.

Combinaisons des notes et du rythme. (...)

Le centre de la musique est le silence qui sépare un mouvement montant d'un mouvement descendant. Montée du grave à l'aigu. Silence. Descente lente...<sup>291</sup>

La montée des notes est montée purement sensible. La descente est descente sensible et montée spirituelle. C'est là le paradis que toute âme désire, que la pente de la nature fasse monter au bien.<sup>292</sup>

### c) L'architecture : l'ordre et la composition

Nous partons de l'idée que Simone Weil se fait de cet art, dans les *Leçons de philosophie*. Elle y voit un art qui explore l'espace. L'architecture a recours à la perception de l'homme qui doit rétablir l'unité de l'édifice à partir des différentes formes qui apparaissent progressivement à ses yeux, pendant qu'il se déplace. L'homme a besoin d'établir des rapports entre les différents aspects d'un bâtiment pour en saisir son « unité absolue »<sup>293</sup> car nous ne pouvons pas voir en totalité.

Simone Weil, dans un écrit de jeunesse, étudie le processus par lequel on perçoit la composition d'une oeuvre d'art. Elle prend comme exemple le temple<sup>294</sup>. La première chose est de s'arrêter devant l'édifice et le regarder. C'est l'acte premier car sinon, écrit Simone Weil, on n'y voit qu'un tas de pierres. On s'arrête devant un temple, devant un bâtiment qui nous saisit d'un coup (un édifice utilitaire où laid ne mérite pas notre attention). Ce coup d'arrêt est dû à la saisie de l'unité des diverses formes en un instant. Par la contemplation du temple, on exclut toute idée préalable par exemple sur l'âge de la construction ou sur l'identité de son constructeur. Étape par étape, on se laisse imprégner des formes successives. On n'oriente pas la pensée pour y chercher des fins précises. « L'ordre des pierres se suffit à lui-même, il n'indique point d'autres fins plus

<sup>291</sup> La descente est lente. Cette lenteur évoque le coureur à pied qui « semble glisser lentement » au moment de dépasser le record mondial. Son mouvement est beau tandis que celui des coureurs médiocres qui se précipitent sans rythme, est désordonné. La descente de la grâce est sans effort d'où sa lenteur. (Cf. chapitre A, note 119)

<sup>292</sup> ibidem, pp. 251-252

<sup>293</sup> *Leçon de philosophie*, op. cit. p. 200

<sup>294</sup> « Le Beau et le Bien », topos écrit en classe de philosophie, en 1926, p. 60, *Oeuvres complètes I*, op. cit. pp. 60-74

lointaines »<sup>295</sup> La beauté de l'édifice réside dans le rapport de ses formes. Pourtant les pierres ne contiennent pas ce rapport, elles sont là en obéissant aux lois de la mécanique. Le beau est alors un rapport entre l'esprit et la pierre<sup>296</sup>. On ne peut pas toucher au temple, y changer une pierre sinon il s'écroule. « La distance est un élément essentiel de la contemplation »<sup>297</sup>, c'est la condition qui permet de découvrir l'ordre harmonieux du temple. Les pierres n'ont pas de signification en soi, mais seulement dans leur rapport les unes aux autres. On ne peut pas changer une pierre sans risquer de nuire à l'unité du temple :

L'on ne peut même pas dire qu'une partie serve de fin ou de modèle à l'ensemble; toutes les parties sont également belles rapportées au temple et prises comme symboles du temple entier, également dépourvues de beauté si je les considère hors du temple.<sup>298</sup>

Simone Weil compare l'architecture à la musique en soulignant que dans ces deux domaines artistiques se manifeste un ordre irréductible. En parlant de l'ordre parfait de la musique, elle constate :

Mais sa perfection apparaît aussi clairement que dans le temple, en ce que chaque note et chaque silence, quoique imprévisibles, sont nécessaires, et ne pourraient être changés sans que toute beauté disparaisse. L'ordre de la musique est aussi inflexible que celui de l'architecture.<sup>299</sup>

En décrivant le caractère de cet ordre, Simone Weil insiste sur l'existence des rapports mathématiques : « Même, par sa rigueur mathématique, la musique est l'art le plus parent de l'architecture ».<sup>300</sup> L'ordre et la composition des œuvres musicales et architecturales peuvent être modélisés mathématiquement. Le rythme se développe dans le temps selon ce principe, également les proportions qui constituent dans l'espace l'ordre du temple.<sup>301</sup>

La proportion comme identité des rapports peut être assimilée à la notion du rythme. Simone Weil voit dans la proportion une notion « qui était au centre de l'esthétique, de la géométrie, de la philosophie des Grecs. »<sup>302</sup> Ils cherchaient partout des proportions

<sup>295</sup> commentaire de ce passage fait par Miklos VETO, *La Métaphysique religieuse de Simone Weil*, op. cit. p. 93

<sup>296</sup> « La beauté du monde n'est pas un attribut de la matière en elle-même. C'est un rapport du monde à notre sensibilité... », Simone WEIL, *Attente de Dieu*, op. cit. p. 153

<sup>297</sup> Miklos VETO, *La Métaphysique religieuse de Simone Weil*, op. cit. p. 92

<sup>298</sup> « Le beau et le bien », topos cité, p. 62

<sup>299</sup> ibidem, p. 63

<sup>300</sup> ibidem

<sup>301</sup> voir idée similaire « La proportion dans l'espace et le rythme dans le temps expriment l'Unité dans la diversité », « A proporcio a térben az, ami a ritmus az időben, nevezetesen az Egység kifejeződése a sokaságban », BURCKHARDT, Titus, *A szakrális művészet lényegéről a világvallások tükrében*, éd. Arcticus, Budapest, 2000, p. 46

<sup>302</sup> *Sur la science*, op. cit. p. 219



dans l'art ; dans le corps humain. Ce dernier comme microcosme créé par Dieu possède des proportions à la manière de l'univers. L'étude du corps humain servait de modèle pour les Grecs dans la composition des oeuvres d'art :

... réfléchir sur le caractère esthétique de l'analogie - sur le rôle de l'analogie dans l'art. Ex. thèmes //proportions humaines dans l'architecture // etc.  
(Pas étonnant que les temples grecs aient voulu imiter le corps humain.)<sup>303</sup>

La beauté du temple est une image de la beauté de l'univers. Une unité proportionnelle du temple symbolise le temple entier et analogiquement tout est beau dans l'univers :

... un fragment de temple est encore beau parce que nous y voyons le symbole du temple tout entier, ainsi tout dans l'univers est beau parce que symbole de l'univers. L'oeuvre d'art est symbole de l'univers ...<sup>304</sup>

L'oeuvre d'art n'a pas de finalité, elle exprime la perfection. « Le temple n'est réglé sur aucune fin existante ou abstraite qui soit hors de lui; (...) Il est parfait en soi, un absolu dans l'existence... »<sup>305</sup>

Paul Valéry, dans l'*Eupalinos*, compare l'architecture à la musique. Son livre tente de montrer par l'exemple de l'architecture, la composition idéale de tout art. Il dépasse l'examen propre au domaine de l'art architectural, mais une partie de ce parcours est intéressant pour nous car elle montre des similitudes avec la pensée weilienne. Valéry débute ses réflexions par l'observation de la pratique artistique. Au cours d'un dialogue, Socrate évoque la musique comme édifice mobile. Il décrit le sentiment qui l'incite à écouter de l'orchestre au cours d'un banquet. La musique « emplit la salle de sons et de fantômes » qui changent la perception de « l'espace primitif » en « espace intelligible et changeant ».<sup>306</sup> La musique enfermerait son auditeur dans une sorte de « présence ». Ici on retrouve alors l'idée weilienne sur la musique en tant que présent continu. C'est encore Socrate qui parle à Phèdre : « ... ne te semblaient-ils pas t'environner, toi,

<sup>303</sup> *Oeuvres complètes I*, op. cit. p. 110. Notons que proportion veut dire similitude au sens géométrique (*Intuitions préchrétiennes*, p. 119). La proportion chez les Grecs était un 'metaxu', médiateur vers le divin, sa lecture dans le monde était le procédé principal pour la purification de l'âme (*Sur la science*, op. cit. p. 218)

<sup>304</sup> « Le beau et le bien », topos cité, p. 63

<sup>305</sup> ibidem, p. 62 Michel Sourisse en commentant ce passage, voit dans la manifestation de la perfection une présence cachée du divin « Quand je contemple une oeuvre d'art - par exemple un temple grec - ma vision ne se limite pas aux pierres utilisées par l'architecte. La beauté du temple ne réside pas seulement dans la disposition des matériaux. Elle est cet indéfinissable qui l'habite intérieurement comme une secrète présence. » dans « Simone Weil et Heidegger », pp. 226-240, *Cahiers Simone Weil*, septembre 1989, p. 233

<sup>306</sup> VALÉRY, Paul, *Eupalinos*, op. cit. p. 125 Notons que Simone Weil disposait dans sa bibliothèque personnelle d'un exemplaire de cette oeuvre. (indication de Florence de Lussy, « Paul Valéry et Simone Weil » pp. 407-430, *Cahiers Simone Weil*, décembre 1994, p. 407)

esclave de la présence générale de la Musique? »<sup>307</sup> L'enchaînement de la musique amène Socrate à penser que la musique représente une immobilité par rapport aux idées qui changent pendant son écoute. Le mot immobile est plus attribué à l'architecture, qu'à la musique, dans le langage courant. Le sentiment de l'immobilité dans la musique peut être apparenté à l'idée de l'invariant weilien qui assure la belle monotonie.

Socrate constate que la musique a « une existence en soi », donc une finalité sans fin :

N'as-tu pas ressenti cette mobilité comme immobile, relativement à ta pensée plus mobile encore?  
(...)  
Toute cette mobilité forme donc comme un solide. Elle semble exister en soi, comme un temple bâti autour de ton âme; tu peux en sortir et t'en éloigner; tu peux y rentrer par une autre porte...<sup>308</sup>

Nous retrouvons l'idée kantienne que Simone Weil développe dans son topos cité ci-dessus celle de finalité sans fin comme définition du beau. Simone Weil dans le même topos indique que la musique est en rapport avec l'âme : « la musique semble (être) la substance même de notre âme »<sup>309</sup>. Socrate précise que la musique enveloppe l'âme comme l'édifice le corps : « Il y a donc deux arts qui enferment l'homme dans l'homme, ou plutôt qui enferment l'être dans son ouvrage, et l'âme dans ses actes ». Il poursuit en précisant le rapport qui lie l'homme à ces deux arts : « Par deux arts, il s'enveloppe, de deux manières, de lois et de volontés intérieures, figurées dans une matière ou dans une autre, la pierre ou l'air ».

L'écoute de la musique fait sortir l'homme de son état naturel, touche directement l'âme. Le son, la plus insaisissable des matières utilisées par les artistes, disparaît comme intermédiaire sensible dans l'évocation du beau :

La symphonie elle-même me faisait oublier le sens de l'ouïe. Elle se changeait si promptement, si exactement, en vérités animées et en universelles aventures, ou encore en abstraites combinaisons, que je n'avais plus connaissance de l'intermédiaire sensible, le son.<sup>310</sup>

Socrate précise dans la suite du dialogue la valeur du beau suscité par ces deux arts :

Imposer à la pierre, communiquer à l'air, des formes intelligibles; n'emprunter que peu de chose aux objets naturels, n'imiter que le moins du monde, voilà bien qui est commun aux deux arts.<sup>311</sup>

<sup>307</sup> *ibidem*, p. 126

<sup>308</sup> *ibidem*, pp. 126-127

<sup>309</sup> WEIL, Simone, topos sur « Le Beau et le Bien », op. cit. p. 62

<sup>310</sup> *Eupanylos*, op. cit. pp. 132-133

<sup>311</sup> *ibidem*, pp. 133-134

Valéry, par les mots de Socrate, résume l'essentiel de sa pensée sur l'art. L'art, par les moyens de l'architecture et de la musique, évoque un autre monde. Elles servent comme modèle pour exprimer les lois et l'ordre de ce dernier. La musique alors évoque le perfectionnement de la création, tandis que l'architecture l'ordre de l'univers :

La Musique et l'Architecture nous font penser à tout autre chose qu'elles-mêmes; elle sont au milieu de ce monde, comme les monuments d'un autre monde; ou bien comme les exemples, çà et là disséminés, d'une structure et d'une durée qui ne sont pas celles des êtres, mais celles des formes et des lois. Elles semblent vouées à nous rappeler directement, - l'une, la formation de l'univers, l'autre, son ordre et sa stabilité.<sup>312</sup>

Simone Weil voit dans l'ordre de l'univers une manifestation du divin. Valéry ne considère pas l'univers comme un ordre transcendant, la notion de dieu, chez lui coïncide avec le dieu des philosophes. Florence de Lussy, dans l'article où elle compare les deux oeuvres, celle de Simone Weil et celle de Valéry, aboutit à la conclusion suivante : « Valéry est habité par le désir de transcendance, mais décide qu'il n'y a rien (...), il refuse la transcendance ».<sup>313</sup>

Simone Weil, qui conçoit le monde comme création de Dieu, découvre sa présence manifestée dans le beau. Le beau exprimé dans l'ordre du monde peut être modélisé mathématiquement dans les oeuvres d'art :

Le plus haut étant impensable, pour le penseur, il faut le penser *par* le pensable. Il faut un lien. Les mathématiques en fournissent un modèle.<sup>314</sup>

Musique et architecture sont identiques en tant que révélateur de la forme et de l'ordre, elles se basent sur un savoir-faire mathématique. Simone Weil parle de la « rigueur mathématique », Valéry souligne l'importance de la « structure des formes et des lois ».<sup>315</sup>

Simone Weil dans un fragment des *Cahiers*, insiste sur le fait que l'existence des rapports mathématiques dans le monde ne servent à rien sans l'attention de l'homme.

L'ordre du monde ne peut pas être révélé sans un acte de contemplation. C'est l'homme qui peut relier par son attention créatrice les différents plans architecturaux par exemple, pour imaginer la forme du bâtiment. Ainsi dans la contemplation du monde, l'attention poussée à l'extrême fait monter à un niveau supérieur, où les rapports entre

<sup>312</sup> *ibidem*, p. 132

<sup>313</sup> LUSSY, Florence, « Paul Valéry et Simone Weil », article cité, p. 429

<sup>314</sup> *Cahiers I*, op. cit. p. 176

<sup>315</sup> Signalons que Valéry, dans la suite du dialogue, mentionne l'effet du nombre et la présence des figures géométriques dans la musique.

les rapports apparaissent. La force de monter vient du surnaturel qui rend possible la perception de cet ordre :

Les rapports mathématiques ne sont pas grand-chose sans attention (mais quelque chose encore; Dieu seul n'est rien sans attention). Mieux encore les rapports entre ces rapports (penser la coïncidence entre /des théorèmes sur le/ deux propriétés du cercle en ayant présentes à l'esprit leurs démonstrations). Et ainsi de suite selon une architecture faite de dessins verticalement superposés. Quand on a atteint ainsi la limite de l'attention, fixer le regard de l'âme sur cette limite avec le désir de ce qui est au-delà. (...) La grâce fera le reste.<sup>316</sup>

Le moment décisif dans la contemplation apparaît quand, par la grâce le raccord des formes devient possible. L'attention de l'artiste au cours de la composition de son oeuvre, reste « tendue » et « non dirigée ». Cette tension qui est un état de souffrance, une attitude de veille et d'immobilité, fait accéder au surnaturel. Simone Weil identifie la présence surnaturelle au point tournant dans la musique. Nous avons évoqué ce moment de silence dans la musique qui sépare le mouvement montant du mouvement descendant. La force de la belle musique procède du silence. Le « point tournant » est une expression de Rilke qui l'utilise dans un de ses sonnets comme un passage momentané qui change la direction du mouvement.<sup>317</sup> Simone Weil essaie d'utiliser cette notion dans le domaine de l'architecture. Elle y voit analogiquement, une possibilité de raccord qui fait surgir l'unité des formes dans un dessin ou dans un plan architectural :

Garder notre désir tendu et non dirigé. (...)  
La direction est continuellement posée et brisée dans la musique.  
Le point tournant. Rilke; l'esprit de la terre aime le point tournant.  
Dans le dessin, dans l'architecture, n'y a-t-il pas un effet analogue?<sup>318</sup>

C'est au point tournant que la direction du mouvement change. La courbe évoquée dans le poème de Rilke, se penche vers le bas après le passage de ce point. Dans la musique nous avons défini ce mouvement descendant comme porteur de la grâce. L'ordre du monde platonicien que nous pouvons découvrir par la contemplation, peut être décrit mathématiquement. L'obéissance réside dans l'acceptation de ses limites et la soumission à ses lois. Simone Weil appelle 'docilité' ce mouvement descendant en nous qui est soustrait à l'effet de la pesanteur. La découverte, dans la matière illimitée,

<sup>316</sup> *Oeuvres complètes VI.3*, op. cit. pp. 228-229

<sup>317</sup> « ... das Irdische meister, / liebt in dem Schwung der Figur nichts wie die wendenden Punkt (Le maître de la terre / n'aime rien tant dans la courbe de la figure que le point tournant) ». Simone WEIL, *Oeuvres complètes VI.3*, op. cit. /note de l'édition critique/, p. 519

<sup>318</sup> *Cahiers III*, op. cit. p. 234

de l'ordre imposé par la force limitant de Dieu, n'est possible qu'à des êtres purs, à des « êtres mathématiques » :

La principale source de la beauté mathématique est la docilité des êtres mathématiques. Ce qui est résistance à nous n'est pas caprice, mais docilité à leur loi. Docilité là où il n'y a nulle force, nulle contrainte. Obéissance.  
Imiter cette obéissance.  
Observation des limites et des domaines.  
La matière imite cette obéissance. Ainsi la force n'est plus *force*.  
Musique?<sup>319</sup>

Celui qui est capable de percevoir, dans la musique, le point tournant est un être inspiré, ou encore, « en haut », dit Simone Weil dans le fragment ci-dessous. Il échappe pendant l'écoute de la belle musique à la force de la pesanteur. Cet état élevé est un état équilibré. Le point tournant de la musique est analogue au point d'équilibre dans l'architecture. C'est l'architecture romane qui illustre le mieux ce point d'équilibre suspendu dans l'air :

Architecture romane. L'équilibre au-dessus de la pesanteur, les pierres suspendues au point d'équilibre, reposant sur ce point, qui est dans l'air, plutôt que sur le sol.  
De même le point tournant dans la musique. Il faut que celui qui capture l'attention soit celui d'en haut, non celui d'en bas.<sup>320</sup>

Simone Weil pense que l'architecture romane exprime le mieux l'essentiel de l'ordre qui est « équilibre et immobilité ». <sup>321</sup> Dans l'art gothique, Simone Weil perçoit l'idée de l'orgueil dans la volonté de monter sans mesure. Elle le nomme « souillure de force » de la part des constructeurs qui voulaient monter de leur propre force. L'exemple du levier montre qu'on ne peut monter qu'en s'abaissant. <sup>322</sup> Dans l'art roman, ainsi que chez les Grecs, la recherche de la proportion et de l'équilibre était au premier rang :

L'architecture (romane) ... n'a aucun souci de la puissance ni de la force, mais uniquement de l'équilibre; au lieu qu'il y a quelque souillure de force et d'orgueil dans l'élan des flèches gothiques et la hauteur des voûtes ogivales.<sup>323</sup>

Quand, à la fin de sa vie, Simone Weil résume l'essentiel de son idée sur l'architecture, elle énumère les contraires tels que 'haut' et 'bas', 'lourd' et 'léger' en y

<sup>319</sup> *Cahiers III*, op. cit. p. 244

<sup>320</sup> *ibidem*

<sup>321</sup> *Intuitions pré-chrétiennes*, op. cit. p. 151

<sup>322</sup> *Cahiers I*, op. cit. p. 188, idée également citée dans le chapitre sur le rythme où l'image du levier illustrait l'intermédiaire entre le contraire de 'haut' et 'bas'.

<sup>323</sup> *Écrits historiques et politiques*, op. cit. p. 81. Gilbert Kahn fait allusion à l'art gothique, art déprécié par Simone Weil à cause de l'effet de puissance qui se manifeste dans la volonté de vaincre la pesanteur. L'art roman préfère l'équilibre : « Dans l'architecture romane, à la différence de celle de la période suivante, il n'y a aucun souci de la puissance ni de la force, mais uniquement de l'équilibre. » Gilbert KAHN, « Les critères d'appréciation de Simone Weil concernant la littérature et les arts plastiques », pp. 31-37, *Cahiers Simone Weil*, mars 1993, p. 32

ajoutant la notion d'équilibre. Ce dernier établit l'union de ces contraires. La vertu d'humilité permet seule de trouver ce point d'unité des contraires. Dans cette réflexion sur la différence de l'art gothique et de l'art roman, elle met en garde contre le danger de faire violence aux contraires :

Les Pythagoriciens disaient que l'harmonie ou la proportion est l'unité des contraires en tant que contraires. Il n'y a pas harmonie là où l'on fait violence aux contraires pour les rapprocher; non plus là où on les mélange; il faut trouver le point de leur unité.<sup>324</sup>

Le point d'équilibre est en l'air, dans le vide. Simone Weil a décrit le caractère d'un point élevé d'où l'on peut avoir une vue d'ensemble sur les choses tandis que la situation d'en bas ne permet que la perception des parties. La montée demande un ordre tandis que la descente est liée au désordre. Voyons cette réflexion présentée dans la théorie du rythme et illustrée par l'exemple de l'architecture :

Travailler et soulever. Construction. Défi à la pesanteur dans l'architecture, par la pesanteur même.

Désordre et descente, ordre et élévation. Bâtiment qui s'écroule.<sup>325</sup>

Le défi principal des constructeurs était la maîtrise de la pesanteur, les églises s'étaient construites autour de ce point d'équilibre. Tout l'ordre du bâtiment se réfère à ce point qui ne peut être identifié à un endroit exact. Simone Weil dans ce dernier passage cité, où est résumé l'essentiel de sa pensée sur ce sujet, voit dans l'église romane la représentation de la balance en équilibre. Elle en fait la lecture théologique selon laquelle l'église est l'image de la Croix où le corps du Christ représente le contrepoids à la pesanteur. Le passage se termine par une petite méditation poétique sur les sculptures des églises romanes. Simone Weil les dépeint comme étant des êtres dociles, obéissants dont la gaucherie est une nudité. La nudité est liée à la notion de 'vide',<sup>326</sup> la nudité de l'esprit est une condition de l'amour de Dieu, un dépouillement total. C'est sur le vide, justement que repose le point d'équilibre. On ne peut pas déterminer son emplacement mais seulement sentir son omniprésence :

L'église romane est suspendue comme une balance autour de son point d'équilibre, un point d'équilibre qui ne repose que sur le vide et qui est sensible sans que rien en marque l'emplacement. C'est ce qu'il faut pour enclore cette croix qui fut une balance où le corps du Christ fut le contrepoids de l'univers. Les êtres sculptés ne sont jamais des personnages; ils ne semblent jamais représenter; ils ne savent pas qu'on les voit. Ils se tiennent d'une manière dictée seulement par le sentiment et par la proportion architecturale. Leur gaucherie est une nudité.<sup>327</sup>

<sup>324</sup> *ibidem*

<sup>325</sup> *Cahiers I*, op. cit. p. 190

<sup>326</sup> « La nudité d'esprit n'est pas seulement une condition de l'amour de Dieu; elle est une condition suffisante; elle est amour de Dieu. Vide. » *Oeuvres complètes VI.2*, op. cit. p. 392

<sup>327</sup> *Écrits historiques et politiques*, op. cit. p. 81

#### d) La peinture et l'espace vide

Nous avons vu dans *Les leçons de philosophie* que Simone Weil cherche l'harmonie de la peinture dans le rapport des couleurs. Comme elle le dit avant la période de son expérience mystique, le regard ne cherche pas l'unité de l'oeuvre dans le dessin du tableau : « Ce qui fait appel à l'esprit, ce n'est pas le dessin, ce doit être une harmonie dans les tons ».<sup>328</sup> Elle changea sa considération sur la peinture en explorant également dans ce domaine de l'art, la présence du surnaturel. Ces écrits concernant la peinture se soucient essentiellement de la valeur de l'espace et du vide. Autour de ces notions s'articule une lecture métaphysique : « Peinture. Espace. Distance. 'Ce que sont la largeur...' ».<sup>329</sup>

Une étape importante dans ce changement de perspective est due à la contemplation de la Cène de Léonard de Vinci, à Milan, au cours de son voyage en Italie. Nous avons un résumé de son expérience, décrit dans une lettre qu'elle adressa à Jean Posternak. Leur correspondance déjà citée dans notre travail, nous permet de voir la position de Simone Weil sur les différents domaines de l'art, le cas échéant, sur la peinture.

Elle pense avoir retrouvé le « secret de la composition de la Cène » :

Il y a un point, placé dans la chevelure du Christ, côté droit, vers lequel convergent toutes les droites qui dessinent le plafond, et aussi à peu près, les lignes qui de part et d'autre lient les mains des apôtres. Seulement cette convergence (discrètement soulignée par l'arc de cercle de la fenêtre, dont ce même endroit est le centre) n'existe que dans l'espace à 2 dimensions que le tableau consitue, non dans l'espace à 3 dimensions qu'il fait percevoir.<sup>330</sup>

Simone Weil utilise l'expression de « la 3e dimension » à propos de l'architecture et de la sculpture où l'apparition de cette dimension passe par l'appréciation de la pesanteur. Il s'agit certainement du point tournant, du vide qui apporte un sentiment de surnaturel. Elle note également que la musique a aussi une troisième dimension qui est en rapport avec les mouvements de 'haut' et de 'bas'. La perception de cette dimension passe par le silence dans la musique qui sépare le mouvement montant du mouvement descendant.<sup>331</sup> Simone Weil en poursuivant l'analyse de la Cène, constate que c'est dans la lecture au troisième niveau qu'apparaît le surnaturel, sur le visage du Christ. C'est le point central, vers lequel convergent toutes les lignes du tableau :

<sup>328</sup> *Leçons de philosophie*, op. cit. p. 201

<sup>329</sup> *La Connaissance surnaturelle*, op. cit. p. 19

<sup>330</sup> « Lettre à Posternak, II » , *Cahiers Simone Weil*, juin 1987, pp. 107-108

<sup>331</sup> « La pesanteur, dans l'architecture, dans la sculpture. Aussi la 3e dimension. (...) Haut et bas (et 3e dimension?) dans la musique. » *Cahiers I*, op. cit. p. 189

Il y a donc une double composition, l'une dans l'espace à 2 dimensions, l'autre dans l'espace à 3; et l'oeil est ramené de partout vers le visage du Christ par une influence secrète, non perçue, qui contribue à donner à sa sérénité quelque chose de surnaturel.<sup>332</sup>

Quelle est la valeur du surnaturel? Quelque chose qui n'est pas sur le tableau, qui est lié à la perception. Simone Weil ; dans un fragment non développé, lie l'effet du surnaturel à la lumière : « Lumière dans peinture, rendant sensible la 3e dimension ». <sup>333</sup> Cette « lumière » n'est perceptible qu'après une longue contemplation. Simone Weil avoue avoir retrouvé le secret de la composition de la *Cène* après une heure ou deux de contemplation.<sup>334</sup> Miklos Veto analyse la qualité de cette attention. Il souligne le fait que le surnaturel, le beau n'apparaît pas si l'on a une idée bien préétablie sur le tableau. Quand on se tourne vers une oeuvre, il ne faut que le désir de comprendre. L'attention est une attention à vide, on regarde le tableau comme pour la première fois :

La « beauté » du tableau n'apparaîtra qu'après un certain temps, quand nous aurons fait attention à quelque chose d'extérieur et de réel, dont nous gardons l'image dans nos yeux, mais qui n'était pas perçu comme « beau » lorsque nous avons commencé à y faire attention.<sup>335</sup>

Miklos Veto cite Simone Weil pour illustrer le mécanisme de l'attention : « C'est en désirant la vérité à vide et sans tenter d'en deviner d'avance le contenu qu'on reçoit la lumière ». <sup>336</sup> Il constate que la condition de l'apparition du beau n'est possible que pour ceux qui renoncent à leur volonté propre, qui suivent la voie de l'ascèse :

L'essentiel de l'attention n'est pas cependant le gain qu'elle nous apporte mais le fait que c'est une opération qui nous fait nous tourner vers l'extérieur en vidant notre esprit des buts du moi.<sup>337</sup>

La distance, par rapport à l'objet contemplé, est essentielle dans une lecture esthétique-spirituelle. « Distance - significations de la distance. » - note Simone Weil dans le même fragment où elle parle du rôle de la lumière dans la peinture qui rend sensible la 3e dimension<sup>338</sup> Dans le résumé de *La Connaissance surnaturelle*, Simone Weil signale non seulement l'importance de la distance, mais aussi le rôle primordial de l'espace dans la peinture. Elle le souligne également dans un fragment de ses cahiers : « L'espace est le facteur esthétique essentiel. Statues grecques. Giotto. Architectures ». <sup>339</sup> Parmi les courts passages existants sur la peinture, Simone Weil

<sup>332</sup> « Lettre à Posternak, II », op. cit. p. 108

<sup>333</sup> *Cahiers I*, op. cit. p. 189

<sup>334</sup> « Lettre à Posternak, I », op. cit. p. 107

<sup>335</sup> VETO, Miklos, *La Métaphysique religieuse de Simone Weil*, op. cit. p. 46

<sup>336</sup> ibidem, (Simone Weil, *Ecrits de Londres*, Gallimard, 1957, p. 139)

<sup>337</sup> ibidem, p. 47

<sup>338</sup> *Cahiers I*, op. cit. p. 189

<sup>339</sup> *Oeuvres complètes VI.1*, op. cit. p. 160



consacre un fragment important à l'analyse des oeuvres de Giotto aussi qu'à celles de Léonard de Vinci<sup>340</sup>. Elle s'interroge dans ce passage sur la valeur de l'espace sur les fresques de Giotto :

La représentation non hiérarchique du monde (science) et la représentation hiérarchique sont combinées dans les grandes oeuvres des peintres. Fresques franciscaines de Giotto. Saint François, le père, l'évêque, le jardinier *existent au même titre dans l'espace*. C'est là la signification de l'espace dans la peinture.<sup>341</sup>

Dans le fragment suivant, Simone Weil précise ce qu'elle entend par la représentation non hiérarchique du monde dans la science : « La mathématique est un art. Mais un art où le temps ne joue aucun rôle. Ni l'espace - ni la composition ». <sup>342</sup> La grande peinture par son utilisation de l'espace, évoque le vide :

L'espace vide (que Giotto met le plus souvent au centre, procédé d'une puissance extraordinaire) a lui-même tout autant d'existence, et, à un troisième point de vue encore, plus d'existence.<sup>343</sup>

Simone Weil utilise ici l'espace au sens que lui confère le mot sanskrit 'kha'. Ce mot signifie 'espace' mais également 'centre', ou encore le moyeu d'une roue (sens de l'unité) et le vide compris en lui. « Ce 'kha' représente une unité au-delà de toute forme, unité que Giotto dans sa peinture suggère, spatialement, par la place centrale que le vide y occupe ». <sup>344</sup>

Nous pensons que le vide comme point d'équilibre évoqué par Simone Weil dans les églises romanes est identique à cet espace vide de Giotto. Ce vide est un lieu de passage du surnaturel, mais comme dans le cas de l'église romane, rien n'en marque l'emplacement :

Le centre, qui est le vide, est le point d'ancrage de l'invisible dans le visible. Le rapport s'établit entre ces deux plans et non dans le jeu des personnages qui sont ainsi tous réduits au même niveau, égaux dans une même existence manifestée. L'accent est mis ici sur l'unité du groupe et dans le groupe, alors que Giotto suggérerait dans les fresques citées l'englobement du visible dans l'invisible qu'il contient, tel l'espace vide autour d'un point qu'on ne verrait plus et dont tout dépend.<sup>345</sup>

Les figures de Giotto saint François, le père et les autres existent au même titre, il n'y en a pas une plus importante que l'autre. Ici c'est l'unité du groupe qui importe, chacun

<sup>340</sup> Les fresques de Giotto exercent sur elle une impression aussi forte que la contemplation des statues grecques. Elle utilise la même expression de « se saouler » pour désigner la découverte de sa pureté lumineuse qui nourrissait son âme « Je suis déjà saoulée, complètement saoulée, en buvant du Giotto » extrait de lettre à ses parents, cité dans *La vie de Simone Weil II*, Simone PÉTREMENT, op. cit. p. 199

<sup>341</sup> *Cahiers I*, op. cit. p. 102

<sup>342</sup> *ibidem*

<sup>343</sup> *ibidem*

<sup>344</sup> note de l'édition critique, *Oeuvres complètes I*, op. cit. pp. 489-490

<sup>345</sup> *ibidem*, p. 471

a sa valeur propre mais à part égale. Dans la *Cène* de Léonard, la composition converge vers le visage du Christ, mais le sentiment de surnaturel n'est pas lié à ce point précis. Simone Weil distingue clairement la lecture de la deuxième dimension - celle du tableau - à la lecture de la troisième dimension, celle du surnaturel. Le vide présent dans les fresques de Giotto évoque l'invisible sans pourtant le représenter. Simone Weil soupçonne Léonard de Vinci d'avoir découvert le secret pythagoricien selon lequel l'ordre caché peut se manifester dans le sensible<sup>346</sup>. C'est « une présence d'une inspiration qui gouverne le sensible tout en le transcendant »<sup>347</sup> :

Ce qui est « pythagoricien », c'est donc la présence d'un ordre caché, d'une harmonie géométrique structurant le sensible et ne se révélant qu'au regard contemplatif. Un tel ordre n'est pas *au-delà* ou *derrière* les apparences, il les oriente, les meut de l'intérieur.<sup>348</sup>

En cas de l'harmonie géométrique, le beau est un rapport et non un attribut de la matière, il est un principe d'ordre. « Le beau est donc l'expérience sensible de l'ordre du monde. Il n'est pas une catégorie objective et ontologique mais une réaction de notre sensibilité à l'égard de l'ordre du monde... Le beau n'a qu'un statut 'régulatif' dans l'esthétique de Simone Weil ».<sup>349</sup>

Simone Weil souligne l'importance des différentes lectures, la « nécessité de la composition sur plusieurs plans »<sup>350</sup> quand elle analyse les fresques de Giotto. Elle évoque également la double composition de la *Cène*, la deuxième et la troisième dimension. « Dans la *Cène* de Léonard de Vinci, un ordre caché relie l'ensemble des apparences et leur principe et réalise la composition sur plusieurs plans ».<sup>351</sup> Dans la peinture il faut justement dépasser les perspectives par la composition des perspectives elles-mêmes. Il en est ainsi dans la sculpture et dans l'architecture il faut vaincre la pesanteur par la pesanteur même : « Il s'agit toujours de s'élever au-dessus des perspectives par la composition des perspectives, de se mettre dans la '*troisième dimension*' ». »<sup>352</sup>

<sup>346</sup> « Sûrement Vinci avait un secret, qu'il est mort (prématurément, quoiqu'à 67 ans) sans avoir livré. (...) Et sûrement ce secret était une conception pythagoricienne de la vie. » dans « Lettre à Jean Posternak II », op. cit. p. 108

<sup>347</sup> GABELLIERI, Emmanuel, *Simone Weil et la philosophie*, op. cit. p. 239

<sup>348</sup> *ibidem*

<sup>349</sup> VETO, Miklos, *La Métaphysique religieuse de Simone Weil*, op. cit. p. 91.

<sup>350</sup> « L'espace vide (de Giotto) a lui-même tout autant d'existence, et, à un troisième point de vue encore, plus d'existence. Mais, d'un autre point de vue... D'où nécessité de la composition sur plusieurs plans... », *Cahiers I*, op. cit. p. 102

<sup>351</sup> GABELLIERI, Emmanuel, *Simone Weil et la philosophie*, op. cit. p. 247

<sup>352</sup> *Cahiers II*, op. cit. p. 131

Giotto met l'espace vide au centre de ses peintures, ce vide fait passer de la deuxième à la troisième dimension. Simone Weil souligne que l'utilisation de ce vide est « un procédé d'une puissance extraordinaire ».<sup>353</sup> Le rapport entre les différents plans de la composition est « la clef de tous les arts. »<sup>354</sup> La lettre, adressée à Posternak insiste aussi sur le fait que « l'art vit de transposition. »<sup>355</sup> Simone Weil évoque la peinture de Rembrandt dans un fragment : « forme des collines, vallées et plaines. Dessins de Rembrandt...? » Elle pose, dans ce même fragment la question des « raccords entre formes, (...) cercle et droite ».<sup>356</sup> Elle considère que Rembrandt disposait de la technique de la compositions sur plusieurs plans. Elle fait référence dans sa lettre à Posternak, au fait que Rembrandt a certainement compris le secret de l'art de Léonard de Vinci :

J'ai lu quelque part que Rembrandt, déjà en pleine grandeur, vint à Milan, étudia la Cène, et repartit avec sa conception de la peinture profondément renouvelée.<sup>357</sup>

Simone Weil constate, que c'est l'espace vide qui est au centre des fresques de Giotto et non les personnages. Ce vide est le rapport entre le visible et l'invisible, il assure la transposition de ces deux plans. Les personnages, saint François, le père « existent au même titre dans l'espace », c'est le rôle conféré à l'espace dans la peinture. Giotto avait la vertu de renoncement qui évince le 'moi' de sa position centrale pour permettre à l'autre d'exister pleinement, d'être reconnu comme autre :

Moi - qui suis tout l'univers! - je suis pourtant une partie. Et les autres sont aussi des parties. Ils existent comme moi. Autant. Ni plus, ni moins.<sup>358</sup>

En contemplant les oeuvres de Giotto, on est invité à suivre ce chemin de renoncement. L'espace giottesque imite l'indifférence divine, où la perspective du moi est absente. Simone Weil résume dans *L'Attente de Dieu*, l'attitude qui amène à ce savoir de l'imitation de l'indifférence divine :

<sup>353</sup> *Cahiers I*, op. cit., p. 102

<sup>354</sup> ibidem

<sup>355</sup> « Lettre à Jean Posternak II », op. cit., p. 107

<sup>356</sup> *Cahiers I*, op. cit., p. 191

<sup>357</sup> « Lettre à Jean Posternak II », op. cit., p. 108. Dans une autre lettre adressée à Posternak, elle met le nom de Rembrandt parmi le nombre très restreint des peintres pour qui elle accorde une admiration sans réserve. Goya y est évoqué dont elle dit qu'il « est aussitôt entré pour moi dans la liste des quelques peintres qui me parlent à l'âme - ce sont Vinci, Giotto, Masaccio, Giorgione, Rembrandt. Les autres, je vois leurs oeuvres avec un degré plus ou moins élevé de plaisir. » « Lettres à Jean Posternak V », op. cit., p. 130. Notons également le voyage de Simone Weil à Amsterdam en 1937, où « elle visita longuement le musée », ce voyage très bref avait pour but d'étudier les oeuvres de Rembrandt. (indication de Simone Pétrement, *La vie de Simone Weil*, op. cit., p. 169.

<sup>358</sup> *Cahiers I*, op. cit., p. 102

Renoncer à être en imagination le centre du monde comme étant des centres au même titre et le véritable centre comme étant hors du monde, c'est consentir au règne de la nécessité mécanique dans la matière.<sup>359</sup>

Adriano Marchetti analyse la valeur de l'espace dans les fresques de Giotto. Il soulève le problème de l'indifférence qu'il interprète comme étant soumission à une nécessité cosmique :

La création de Giotto commence par le sentiment de l'unité narrative atteinte à travers un équilibre spatial. Les corps animés et inanimés se soumettent indifféremment à une nécessité cosmique et rythmique en se détachant vivement du fond du vide lumineux.<sup>360</sup>

Nous pensons que l'expression de « nécessité cosmique » demande à être précisée. Simone Weil fait la distinction entre la cause nécessaire et le bien. Elle reprend l'idée de Platon qui dans la *République*, distingue ces deux causes de tous les événements. On peut alors expliquer le monde au niveau de la nécessité tout est soumis à son mécanisme, selon la loi de la pesanteur. Par une lecture surnaturelle du monde, tout obéit au divin. On ne peut pas mélanger les deux lectures : « Combien différent l'essence du nécessaire et celle du bien ».<sup>361</sup> Simone Weil insiste sur le fait que dans la grande peinture, une indifférence se manifeste dans la représentation non hiérarchique des personnages. Tous sont soumis au mécanisme de la nécessité, même le corps du Christ :

Espace et solitude dans la peinture. L'espace est la solitude, l'indifférence de toutes choses. Les événements ne sont pas plus chargés de signification les uns que les autres; même la crucifixion du Christ n'est pas plus chargée de signification qu'une aiguille de pin qui tombe; Dieu veut également toutes choses qui sont. (...) Les arts ont pour matière l'espace et le temps, et pour objet de représenter cette indifférence.<sup>362</sup>

L'art pictural doit évoquer dans la représentation de l'espace, l'infinité de l'espace et aussi permettre la double lecture. L'artiste en renonçant à concevoir l'espace de son propre point de vue, imite Dieu. Dieu se retire du monde pour que nous puissions exister. Il laisse libre cours au règne de la nécessité. Cette distance, qui sépare le

<sup>359</sup> *Attente de Dieu*, éd. Fayard, 1966, p. 149

<sup>360</sup> MARCHETTI, Adriano, « L'espace giottesque lecture d'après l'esthétique de Simone Weil », pp. 153-171 *Cahiers Simone Weil*, juin 1987, p. 164.

Notons l'expression de « idée lumineuse », la parenté entre 'espace vide' et 'lumière'. Marchetti reprend un peu plus loin dans son article le parallèle qui existe entre l'espace et la lumière chez Giotto : « La clareté est le nerf moteur de la spatialité giottesque. » (p. 165) Rappelons que Simone Weil établit le même parallèle entre vide et lumière en caractérisant l'espace intérieur d'une église romane. Il est aussi à rappeler que la lumière est liée au surnaturel, elle « rend sensible la troisième dimension ». Cette citation de Simone Weil était mentionnée pour l'analyse de *La Cène* de Léonard, pour la description du visage du Christ.

<sup>361</sup> PLATON, *République*, 493 c. dans *Cahiers III*, op. cit., p. 12

<sup>362</sup> *Cahiers III*, op. cit., p. 11

créateur et la créature, est un lieu de souffrance. Simone Weil l'identifie à la crucifixion :

« Dieu et la création sont un, Dieu et la création sont infiniment distants; cette contradiction fondamentale (...) se reflète dans celle du nécessaire et du bien. Sentir la distance, c'est écartèlement, c'est crucifixion.<sup>363</sup>

La distance qui nous sépare de Dieu, est l'espace à franchir pour pouvoir s'unir à lui. Simone Weil souligne que cette distance : « ne peut être franchie qu'en descendant, non en montant ».<sup>364</sup> L'amour du Christ se manifeste par le fait qu'« il a traversé l'espace et est devenu chose étendue ».<sup>365</sup> Simone Weil cite l'épître de Paul pour faire comprendre que sans un pareil amour, nous ne pouvons pas concevoir la profondeur de l'espace :

Soyez enracinés dans l'amour, afin d'avoir la force de concevoir, comme font tous les saints, ce que sont la longueur, la largeur et la profondeur, et de connaître l'amour du Christ qui passe toute connaissance... »<sup>366</sup>

L'art pictural a comme matière l'espace, tandis que la musique le temps. Simone Weil souligne que le but de l'art est « nous rendre l'espace et le temps sensibles. Nous fabriquer un espace, un temps humains, faits par l'homme, qui pourtant soient *le* temps, *l'* espace. »<sup>367</sup> Elle cite l'exemple de la peinture : « Un tableau, c'est un espace fini, limité par un cadre; il faut que l'infini y soit ».<sup>368</sup> La spatialité giottesque répond à cette exigence :

C'est grâce à des rapports géométriques qu'elle obtient toute la réalité spatiale qu'il lui fut. Dans une superficie limitée, surgit quelque chose de très étendu. L'espace dans le tableau se dilate en quelque chose d'infini.<sup>369</sup>

Un tableau, qui dans son espace limité peut évoquer l'éternité, résiste au temps. La contemplation d'un telle oeuvre peut apporter un réconfort à un prisonnier isolé dans sa cellule :

Un tableau tel qu'on puisse le mettre dans la cellule d'un condamné à l'emprisonnement cellulaire et à l'isolement perpétuel, sans que ce soit une atrocité, au contraire.<sup>370</sup>

<sup>363</sup> ibidem

<sup>364</sup> ibidem, p. 12

<sup>365</sup> ibidem

<sup>366</sup> ibidem (Paul, Ephésiens, III, 17-19)

<sup>367</sup> *Cahiers I*, op. cit., p. 97

<sup>368</sup> ibidem

<sup>369</sup> MARCHETTI, Adriano, article cité, p. 165

<sup>370</sup> *Oeuvres complètes VI.2*, op. cit., p. 66

Simone Weil précise que « la postérité représente la durée »<sup>371</sup>, les statues grecques peuvent être contemplées, la musique grégorienne peut être chantée chaque jour. Le beau, qu'ils renferment, permet de maintenir l'attention.

La contemplation des fresques de Giotto n'est possible qu'à cause de leur caractère impersonnel. Le vécu du peintre ne détourne pas l'attention du spectateur qui se dirige vers l'espace vide : « Dans l'art giottesque, il y a un élément impersonnel l'accent d'un détachement sensible et d'une absence du vécu de l'auteur ».<sup>372</sup> Simone Weil trouvait la musique de Beethoven trop puissante, elle lui préférait Mozart ou Bach. Pour les mêmes raisons, elle cessa d'admirer Michel-Ange qui lui provoquait trop d'émotions. Elle constate que les grandes oeuvres sont anonymes, l'identité des constructeurs des églises romanes ne sont pas connus : « une oeuvre d'art a un auteur, et pourtant, quand elle est parfaite, elle a quelque chose d'essentiellement anonyme. »<sup>373</sup> Un grand peintre renonce à sa volonté propre, et met sa technique à la disposition de l'inspiration surnaturelle. L'admirateur d'une oeuvre de premier ordre se détache de lui-même, pendant la contemplation, tous ses desirs sont immobilisés.<sup>374</sup> Par ces actes de renoncements, la présence surnaturelle n'est pas altérée :

La grande peinture donne cette impression, que Dieu est en contact avec un point de vue sur le monde, avec une perspective, sans que ni le peintre ni l'admirateur du tableau soient là pour troubler le tête-à-tête. D'où le silence dans la grande peinture. C'est pourquoi il n'y a pas de grande peinture sans sainteté ou quelque chose de tout proche.<sup>375</sup>

## **5. La question de la technique dans l'art**

Dans les *Leçons de philosophie*, les différents domaines artistiques sont traités par rapport à un principe esthétique. Ce résumé décrit l'exigence formelle de toutes les oeuvres artistiques : « Il faut que l'unité d'une oeuvre d'art soit sans cesse en péril et sauvée à chaque instant. »<sup>376</sup> Après son expérience mystique, Simone Weil regarde dans l'art la présence du surnaturel. Par une relecture mystique de Platon et les Pythagoriciens, elle cherche à définir l'harmonie comme union des contraires. Dans *La*

<sup>371</sup> ibidem

<sup>372</sup> MARCHETTI, Adriano, article cité, p. 167

<sup>373</sup> *Cahiers II*, op. cit., p. 133

<sup>374</sup> Emmanuel Gabellieri formule en terme kantienne cette idée : « Le beau est une finalité en soi, sans aucune fin extérieure que l'ego imposerait. » in *Simone Weil et la philosophie*, op. cit., p. 237

<sup>375</sup> *Cahiers II*, op. cit., p. 298. Cf. sur la parenté entre le génie et la sainteté : « Il y a un point de grandeur où le génie créateur de beauté, le génie révélateur de vérité, l'héroïsme et la sainteté sont indiscernables. (...) On ne peut pas discerner chez Giotto le génie du peintre et l'esprit franciscain. » *Enracinement*, Gallimard, 1949, pp. 295-296. Cf. « Que je parte, et la création et le Créateur échangeront leurs secrets. Giotto et Cézanne ont un peu peint ainsi. La peinture de Giotto est sainteté. » *Cahiers III*, op. cit., p. 37

<sup>376</sup> *Leçons de philosophie*, op. cit. p. 200

*Connaissance surnaturelle*, elle énumère, à nouveau, les différents domaines artistiques, et les caractérise par des notions opposées, telles que ‘lent’ et ‘rapide’ pour la musique, ‘haut’ et ‘bas’ pour l’architecture.<sup>377</sup> Dieu est l’auteur de l’union des contraires. Cette vision de l’art est essentiellement religieuse. L’art est alors un moyen de purification de l’âme, une révélation du divin dans la contemplation : « La pensée weilienne semble en effet commandée, (...) par l’idée d’une essence non-artistique et non-esthétique de l’art, celui-ci révélant la vérité de l’être. »<sup>378</sup>

Simone Weil analyse les contraires concernant les différents domaines artistiques dans les *Cahiers* au même endroit où elle élabore sa théorie du rythme.<sup>379</sup> Elle débute toute cette réflexion par l’étude de la notion de limite. Elle pose la question de « changement de niveau » en constatant que « l’être humain est limité ».<sup>380</sup>

Toute chose concernant l’homme, de même, prise à un certain niveau, a une certaine limite, et quiconque veut la franchir doit s’élever - ou se dégrader.  
On se dégrade si on a égard à la quantité. En concevant avec attention le niveau et la limite, on peut crever un plafond.<sup>381</sup>

La contemplation de la limite, qui est un lieu de passage, fait monter vers le haut. La limite est un rapport qui relie le monde au surnaturel, le niveau inférieur au niveau supérieur. Dieu est l’unité, le limitant imposant des limites, il en établit l’ordre par la matière indéfinie :

La nature reçoit la limite imposée par le principe limitant, qui est l’infini.  
La limite est la marque de la domination de l’infini sur l’indéfini.  
L’ordre éternel du monde est fait du limitant et de l’illimité. Le limitant est l’un. La limite est rapport.<sup>382</sup>

Simone Weil pose une série de questions pour savoir comment le haut peut être perçu et représenter. Elle indique la voie de l’analogie : « Ce qui est en haut est comme ce qui est en bas ». Elle poursuit en posant le problème de la structure de l’oeuvre d’art : « Art suprême, ordre sans forme ni nom. Négation de la forme dans le grand art. Comment? Analyser. Forme dans Michel-Ange, non dans statue grecque ». Dans la composition d’une oeuvre d’art, les différentes parties qui se relient au même niveau restent « au-dessous de la forme ». Si on reste sur le même niveau, au niveau des quantités, on se dégrade. « L’unité de plusieurs formes n’est pas une forme. » Elle pose

<sup>377</sup> *La Connaissance surnaturelle*, op. cit. p. 19

<sup>378</sup> GABELLIERI, Emmanuel, *Simone Weil et la philosophie*, op. cit., p. 236

<sup>379</sup> Cahier 3, 4.

<sup>380</sup> *Cahiers I*, op. cit., p. 177 Cahier 3.

<sup>381</sup> ibidem

<sup>382</sup> *Cahiers III*, op. cit., p. 41

la question pour voir quel est le rapport de la » composition sur plusieurs plans » avec « l'ordre sans-forme » :

Présenter dans le même objet plusieurs formes élève le spectateur (le lecteur) au-dessus de la forme. Par là on obtient le sans-forme qui est au-dessus de la forme.<sup>383</sup>

Simone Weil donne l'exemple du mécanisme de « sans-forme », en citant différents domaines artistiques :

Poésie. Images et mots qui reflètent l'état sans images et sans mots. Musique. Sons qui reflètent l'état sans sons. Mots et sons équivalents au silence. Mais de quelle manière? Reflètent du seul fait qu'ils suivent, par la conformité de la nature humaine dans tous les hommes, le même mystère que la droite.<sup>384</sup>

Elle pose la question du fonctionnement de ce silence : « Place des silences dans la musique; il faut qu'ils soient au centre de quelque chose. Comment? »<sup>385</sup> Elle fait référence au rythme où un deuxième moment de silence, d'arrêt assure le passage du surnaturel : « Secondes d'arrêt, d'où tout le reste tire sa valeur, dans la musique, la danse, etc. »<sup>386</sup> Elle cite le travail d'usine, où le rythme ininterrompu est répétitif, ne se définit pas par les arrêts. Les arrêts doivent être placés dans la musique de telle manière qu'ils provoquent une attente. L'arrivée du son comble l'attention et évoque le silence. Simone Weil termine cette réflexion sur la forme dans l'art, par la constatation que la transition représente la difficulté fondamentale :

Grande difficulté de l'art, transitions - ou modulations. Entre deux mots pleins de saveur, entre deux notes, entre deux plans du corps (front et joue), entre des attitudes pour la danse, etc. - Que l'entre-deux ne brouille pas la saveur, mais la fasse ressortir, ou par continuité, ou par contraste. (...) L'entre-deux a une place par nécessité. Ex. mesure et rythme, grammaire et sens pour la poésie. C'est la difficulté et le prix véritable de l'art.<sup>387</sup>

<sup>383</sup> Toutes les citations se trouvent sur la même page *Cahiers I*, op. cit., p. 178. La notion de « sans-forme » est empruntée à la pensée indienne. Nous ne suivons pas cette direction de la pensée weillienne mais nous signalons l'explication d'Alyette Degrâces sur le rapport de la 'composition sur plusieurs plans' et sur 'la notion de 'sans-forme' : « Dans la composition sur plusieurs plans qui a pour unité et origine ce sans-forme, la notion de simultanéité est capitale. C'est elle qui déconstruit le sens premier. Elle constitue la médiation de tous les niveaux. De ce fait, chaque niveau ne reçoit qu'une valeur relative, voire indicative. Il n'est plus de définition, mais une construction à accomplir. » note dans les *Oeuvres complètes VI. I*, op. cit., p. 504. Nous avons longuement cité ce passage, parce que nous pensons que le rôle attribué au 'sans-forme' est identique au rôle du beau, tel qu'il est décrit par Miklos Veto le beau 'régulateur' et non 'constitutif'. Miklos VETO, *La métaphysique religieuse de Simone Weil*, op. cit., p. 91

<sup>384</sup> *Cahiers I*, op. cit., p. 178

<sup>385</sup> ibidem

<sup>386</sup> ibidem

<sup>387</sup> *Cahiers I*, op. cit., p. 179



Une oeuvre d'art est une imitation de l'univers où la matière est « subordonnée à la forme ».<sup>388</sup> Dans cette conception pythagoricienne de l'art, « toutes choses sont faites d'un et de plusieurs, ayant innés en elles-mêmes la limite et l'illimité. Elles sont tissées de fini et d'infini. »<sup>389</sup> L'art doit saisir l'infini par le fini, imposer une forme à la matière. Les contraintes des mesures et du rythme dans la poésie, imitent la nécessité du monde :

Toute oeuvre authentique imite l'univers par son unité et par son mode d'existence, la résistance de la matière, la contrainte des règles auxquelles elles obéit, étant l'équivalent artistique de la nécessité du monde.<sup>390</sup>

Les oeuvres d'art doivent refléter l'harmonie du monde, être l'image de l'obéissance à l'ordre cosmique. La matière dont dispose l'artiste, doit être modelée de telle manière que l'oeuvre évoque l'ordre du monde.

L'art est une tentative pour transporter dans une quantité finie de matière (...) une image de la beauté infinie de l'univers tout entier. Si la tentative est réussie, cette portion de matière ne doit pas cacher l'univers, mais au contraire en révéler la réalité tout autour.<sup>391</sup>

Emmanuel Gabellieri nomme esthétique de l'ordre une telle conception de l'art. Il y voit une proximité avec la pensée d'Alain et de Valéry pour qui l'art était un travail, une oeuvre de volonté et de raison.<sup>392</sup> Simone Weil, elle même, souligne dans un fragment de *Cahiers*, que « l'art est (...) le symbole des deux plus nobles efforts humains construire (travail) et ne pas détruire (amour surmonté) »<sup>393</sup>.

J. Patricia Little précise que le travail de l'artiste ne consiste pas à reproduire les phénomènes sensibles mais bien plutôt en révéler l'ordre intérieure. Elle met en garde de la mauvaise compréhension de la théorie grecque de la 'mimésis', de 'l'imitation' :

Il ne s'agit pas d'une imitation fidèle des phénomènes, ce qui ne serait, selon les critères de Platon, que l'imitation de ce qui passe, et conduirait à l'art d'ordre inférieur. La vrai 'mimesis' repose plutôt sur la doctrine pythagoricienne du cosmos. Le but de l'art, de la science, de toute activité humaine, est de révéler l'ordre intérieur du cosmos, comme les notes dans la musique en révèlent les rapports numériques.<sup>394</sup>

<sup>388</sup> *Leçons de philosophie*, op. cit., p. 197. Simone Weil en énumère toutes les variantes « forme ordre, mesure, proportion, régularité, centres de symétrie cachés (cathédrales gothiques). »

<sup>389</sup> citations de Platon dans *Leçon de philosophie*, op. cit., p. 199

<sup>390</sup> GABELLIERI, Emmanuel, *Simone Weil et la philosophie*, op. cit., p. 240

<sup>391</sup> WEIL, Simone, *Attente de Dieu*, op. cit., p. 159

<sup>392</sup> GABELLIERI, Emmanuel, *Simone Weil et la philosophie*, op. cit., p. 142

<sup>393</sup> Oeuvres complètes *VI.1*, op. cit., p. 143

<sup>394</sup> LITTLE, J. Patricia, « La Création artistique chez Simone Weil », pp. 37-49, *Cahiers Simone Weil*, revue citée, mars 1993, pp. 23-24. Par cette citation, elle établit un parallèle entre la pensée weilienne et celle de Hans-Georg Gadamer.

Elle fait allusion à Simone Weil pour qui le sujet de l'oeuvre d'art est indifférent, seul compte l'inspiration : <sup>395</sup> « Dieu a inspiré toute oeuvre d'art de premier ordre, le sujet en fût-il mille fois profane ».<sup>396</sup>

Simone Weil, dans le fragment suivant identifie l'inspiration à la technique. Elle réinterprète l'idée kantienne en montrant que tout travail suppose une fin, sauf le travail artistique. Selon sa conception mystique, l'art authentique est d'essence religieuse. Le travail de l'artiste consiste à mettre sa technique à la disposition du surnaturel :

La technique est une adaptation des moyens aux fins. Mais l'art authentique est finalité sans fin. La technique de l'artiste authentique est donc technique transcendante. La technique transcendante est la même chose que l'inspiration. En un sens il n'y a que de l'inspiration dans l'art, car la technique non transcendante ne doit y jouer aucun rôle. En un sens il n'y a que de la technique, car l'inspiration est de la technique. (Liaison des notions d'ordre et de technique.)<sup>397</sup>

Odile Huber souligne également l'équivalence de l'inspiration et de la technique dans la pensée weilienne. Elle constate que le silence, l'immobilité sont à la source de l'équilibre des statues grecques. Une telle oeuvre est le fruit de l'attention tournée vers le surnaturel, l'artiste est en attente : « Silence et immobilité sont deux formes de l'attente, ou de l'inspiration ou de la technique transcendante ».<sup>398</sup>

Simone Weil interprète le texte du *Timée*, où Platon établit l'analogie entre la création divine et la création artistique. Par une lecture théologique, elle identifie les concepts platoniciennes à ceux de la Trinité : « l'Ouvrier correspond bien au Père, l'Ame du Monde au Fils, et le Modèle à l'Esprit ». Le Modèle, est la source d'inspiration, « un ultra-transcendant, non représentable comme l'Esprit ».<sup>399</sup> Le texte du *Timée* décrit le travail de l'Ouvrier qui produit quelque chose de beau parce que son regard est tourné vers un modèle parfait qui est « éternellement conforme à soi-même ». Si cette attention est tournée « vers le devenir, usant d'un modèle qui devient, le résultat n'est pas beau ».<sup>400</sup>

<sup>395</sup> ibidem, p. 23

<sup>396</sup> *Attente de Dieu*, op. cit., p. 160. Burckhardt en définissant l'art sacré, souligne que dans la langue courante tout sujet religieux en fait partie bien que l'art sacré soit une question de forme : « L'art sacré est toujours en rapport avec la connaissance du mécanisme intérieur de la forme... ». (« Egy szakrális művészet így mindig e formák e benső törvényszerűségéről /.../ való tudást feltételezi. ») Titus BURCKHARDT, *A szakrális művészet lényegéről a világvallások tükrében*, Budapest, éd. Arcticus, 2000, p. 5

<sup>397</sup> *Cahiers III*, op. cit., p. 202

<sup>398</sup> HUBER, Odile, article cité, p. 43

<sup>399</sup> *La Source grecque*, op. cit., p. 131

<sup>400</sup> ibidem

Dans son commentaire, Simone Weil désigne le modèle parfait comme la source d'inspiration des oeuvres du « *premier ordre* ». Au contraire, si l'attention de l'artiste s'oriente vers le changeant, elle ne peut produire que des oeuvres « de deuxième, troisième, n-ième ordre ».<sup>401</sup>

Si un artiste essaie d'imiter soit une chose sensible, soit un phénomène psychologique, un sentiment, etc., il fait oeuvre médiocre. Dans la création d'une oeuvre d'art de tout premier ordre, l'attention de l'artiste est orientée vers le silence et le vide; de ce silence et de ce vide descend une inspiration qui se développe en paroles ou en formes. Le Modèle ici est la source de l'inspiration transcendante.<sup>402</sup>

Les oeuvres de premier ordre « chantent la nécessité, »<sup>403</sup> ils rendent sensibles les deux aspects fondamentaux de la nécessité, le temps et l'espace. L'artiste crée son oeuvre en se mettant à la disposition de cette inspiration transcendante, cette obéissance est un acte d'amour. Patricia Little constate que « l'art le plus pur est toujours à la fois nécessité et amour de la nécessité ».<sup>404</sup> Elle cite Simone Weil qui considère les chants grégoriens plus révélateurs de la nécessité, que la musique de Bach ou de Mozart :

Il y a un plus haut degré de technique musicale dans le chant grégorien que dans Bach et Mozart eux-mêmes; le chant grégorien est à la fois pure technique et pur amour, comme d'ailleurs tout grand art.<sup>405</sup>

Le chant grégorien est pure technique, pure inspiration, aucune intention humaine n'y est perceptible. L'anonymat de son compositeur en est une explication tout autant que dans le cas de la construction d'une église romane. L'artiste de premier ordre crée en renonçant, par amour du surnaturel, à sa perspective et se soumet librement à l'inspiration transcendante : « L'artiste de génie met Dieu non pas dans l'intention de son art, mais dans les procédés même de sa technique ».<sup>406</sup>

L'inspiration transcendante n'est pas due à un effort de volonté, elle est liée à la capacité de l'attente de l'artiste. Simone Weil souligne que les différentes parties d'une oeuvre d'art qui se relie au même niveau, restent au-dessous de la forme. Seule

<sup>401</sup> ibidem

<sup>402</sup> ibidem, pp. 131-132

<sup>403</sup> *Cahiers I*, op. cit., p. 35

<sup>404</sup> LITTLE, J. Patricia, « La Création artistique chez Simone Weil », article cité, p. 30

<sup>405</sup> *Intuitions pré-chrétiennes*, op. cit., p. 134

<sup>406</sup> *Cahiers III*, op. cit., p. 247. Simone Weil pense que le changement de perspective est essentiel dans l'art. Elle évoque l'exemple d'un homme qui rencontre le malheur et la douleur qui lui font perdre la possibilité d'orienter sa vie à sa guise. Il devient alors accessible au surnaturel, comme une matière inerte, il est soumis à la nécessité, au contrainte du temps, il en devient un pur reflet. L'art doit être une imitation de cela : « Puissance de l'art. Le changement total des perspectives que produit la transformation effective du sort d'un homme, l'art doit en donner l'équivalent. C'est par là que la forme l'emporte sur le fond. Comme dans la vie même le péril de mort réel diffère par la forme du péril de mort imaginé, ou tel péril de tel autre. » *Oeuvres complètes VI.1.1*. op. cit., p. 426

l'inspiration transcendante assure l'ascension à un niveau supérieur. Simone Weil énumère et analyse les contraires pour décrire le mécanisme de l'oeuvre d'art. Elle précise qu'il ne faut pas forcer leur union, si l'on veut obtenir quelque chose de vraiment beau :

Les Pythagoriciens disaient que l'harmonie ou la proportion est l'unité des contraires en tant que contraires. Il n'y a pas harmonie là où l'on fait violence aux contraires pour les rapprocher.<sup>407</sup>

Simone Weil analyse dans une longue page des *Cahiers*, la mauvaise union des contraires.<sup>408</sup> Elle examine notamment le contraire 'oppresseur-opprimé' au plan social. L'impérialisme ouvrier développé par le marxisme est une idée mensongère parce que « les anarchistes sincères (...) ont cru qu'en donnant la domination aux opprimés on détruit le mal ». Elle constate que c'est « un rêve impossible de mettre la domination aux mains des opprimés. Ce qui est au-dessus de la domination est le point d'unité, c'est-à-dire la limitation de la puissance. Par elle les faibles sont plus forts que les forts. (...) Par la loi. La loi qui est équilibre ». Cet exemple tiré du domaine social, montre qu'on ne peut pas forcer l'union des contraires, la domination des opprimés est une illusion, un mensonge. « La mauvaise union des contraires, mauvaise parce que mensongère, est celle qui se fait sur le plan où sont les contraires. L'union authentique est sur le plan au-dessus. Mathématiques ».<sup>409</sup> Simone Weil transpose sa réflexion sur les contraires, au domaine de l'art. Elle associe la séparation des contraires à la douleur, et leur union à la joie. Au début de ce chapitre, nous avons analysé l'harmonie en tant qu'union des contraires. Dans sa vision mystique, la balance - image de l'harmonie - était associée à la Croix. La Croix est écartèlement, douleur, elle représente les deux contraintes primordiales, celles de l'espace et du temps. Leur intersection est le lieu de passage vers l'éternel.<sup>410</sup> La joie de leur union est plus forte que la douleur. Comme dit Platon, la douleur dissout l'harmonie, sépare les contraires.<sup>411</sup> L'alternance de la joie et de la douleur peut être assimilée au jeu de la balance, où équilibre et rupture d'équilibre se succèdent de telle sorte que la balance est en éternel mouvement. Le repos, ce moment d'équilibre que procure la joie, est instantané.

<sup>407</sup> « En quoi consiste l'inspiration occitanienne? », *Ecrits historiques et politiques*, op. cit., p. 81

<sup>408</sup> *Cahiers III*, op. cit., p. 247

<sup>409</sup> ibidem

<sup>410</sup> Miklos Vető évoque la valeur temporaire du contraire 'douleur-joie' « La joie nous élève dans l'éternité, la douleur nous plonge dans le temps ». Il interprète l'idée de Simone Weil selon laquelle la contemplation du beau nous amène hors du temps par l'oubli du 'moi'. *La Méthapsique religieuse de Simone Weil*, op. cit., p. 117

<sup>411</sup> *Intuitions pré-chrétiennes*, op. cit., p. 28, cf. note 35. de ce chapitre

Fonction de la douleur. Séparer les contraires unis, puis les réunir (ce qui est joie) sur le plan au-dessus ce celui de leur union première. Pulsation douleur-joie. Mais la joie l'emporte mathématiquement. La douleur est violence, la joie est douceur, mais la joie est plus forte.<sup>412</sup>

Dieu est le limitant, toute chose est soumise à des limites. La mathématique donne une image des lois limitantes, du réseau de la nécessité qui règne dans le monde : « La mathématique est la preuve que tout obéit à Dieu ».<sup>413</sup>

Dans la musique, le silence qui sépare la succession des mouvements lents et rapides, capture l'éternel. Le mouvement descendant n'est pas lié à un effet de pesanteur, mais il est porteur de grâce.<sup>414</sup> Simone Weil ajoute que le mouvement lent n'est pas associé à un sentiment de tristesse mais bien à la joie. Dans la pulsation musicale, la joie « l'emporte mathématiquement », c'est la loi d'équilibre qui domine :

Dans la musique, les passages lents, descendants, piano, naturellement associés à une impression de tristesse, tiennent pourtant la fonction de la joie, la douceur plus forte que la violence. Union redoublée des contraires. C'est ce qui rend la musique sublime. Joie intellectuelle. L'impression de faiblesse, d'absence de force, faiblesse comparable à celle du Christ, domine dans toute musique pure.<sup>415</sup>

Miklos Vetö souligne que « la joie pure n'est pas autre chose que le sentiment de la beauté ». Cette joie transcendante n'est pas opposée au sentiment de la tristesse. Elle est « le sentiment du réel », tandis que la tristesse se définit comme « perte de contact avec le réel ».<sup>416</sup> Simone Weil constate, que « le beau donne un plaisir pur, c'est-à-dire un plaisir qui ne se transforme en aucun cas en son contraire ».<sup>417</sup> Il est le reflet du bien absolu :

En tout ce qui suscite chez nous le sentiment pur et authentique du beau, il y a présence réelle de Dieu. Il y a comme une espèce d'incarnation de Dieu dans le monde (*Timée*) dont la beauté est la marque. Verbe ordonnateur. (...) Les Grecs concevaient l'art ainsi.<sup>418</sup>

Miklos Vetö précise que « Dieu ne peut pas être présent directement dans le monde matériel. (...) Il est présent dans l'ordre du monde. » Il poursuit en définissant ce

<sup>412</sup> *Cahiers III*, op. cit., p. 247

<sup>413</sup> ibidem, p. 248. Miklos Vetö formule ainsi le rôle des mathématiques dans l'expérience du beau chez Simone Weil : « Elle dira alors que la beauté en mathématique réside dans la contradiction qui est manifestée par la présence d'une loi éternelle et indépendante de tout ce que j'ai pu créer ». *La Métaphysique religieuse de Simone Weil*, op. cit., p. 100

<sup>414</sup> « L'union des contraires (...) est l'essence de l'ascension. (...) L'image aussi d'une descente qui est contraire au lieu d'être conforme à la pesanteur, amour et non pas chute. L'image de la grâce. » *Cahiers III*, op. cit., p. 251

<sup>415</sup> *Cahiers III*, op. cit., p. 247.

<sup>416</sup> VETO, Miklos, *La Métaphysique religieuse de Simone Weil*, op. cit., p. 100

<sup>417</sup> *Leçons de philosophie*, op. cit., p. 196

<sup>418</sup> *Cahiers III*, op. cit., p. 58

concept weilien : « L'ordre du monde est un concept originellement stoïcien désignant l'Univers comme un Cosmos harmonieux et bien équilibré dont l'harmonie manifeste qu'il est de quelque façon divin. Sous la plume de Simone Weil cet antique concept est baptisé : l'ordre du monde, le cachet divin sur la matière, le signe d'une organisation divine ». Miklos Vetö en conclue que Dieu en imposant son ordre, est présent dans le monde : « Cette présence de Dieu dans le monde à travers son ordre *est* la beauté. »<sup>419</sup> Cet ordre du monde est rendu sensible à l'homme par le beau.<sup>420</sup> Florence de Lussy souligne que Simone Weil faisait grand cas de la notion d'ordre du monde qu'elle définissait comme « transcendant au-dessus de nous mais sensible pour nous ».<sup>421</sup> L'expérience esthétique, constate Emmanuel Gabellieri, est « une intuition du transcendant, opérant sans pourtant quitter l'intuition sensible ». Il ajoute que l'outil en est la grâce « qui se révèle *dans* l'instant et la durée, réalisant ainsi l'unité du temps et de l'éternité ».<sup>422</sup> Dans une oeuvre d'art « les deux niveaux, temporel et éternel, sensible et intelligible, communiquent sans que l'un soit dissous, supprimé ou absorbé par l'autre ».<sup>423</sup> Simone Weil énumère la matière des différents arts les sons pour la musique et pour la poésie, la pierre pour la sculpture etc, et elle insiste sur le fait que « les arts proprement dits ont une matière qui existe au sens physique du mot ».<sup>424</sup> En modelant cette matière, l'artiste dans la composition de son oeuvre reflète l'ordre transcendant :

L'oeuvre d'art, matière infiniment complexe, où une multitude de rapports est disposée d'une manière si conforme à notre nature que nous la percevons d'un coup.<sup>425</sup>

Simone Weil attribue au rôle de la proportion la perception de l'oeuvre d'art dans son unité : « En ce qui concerne l'art, la proportion permet à la pensée de saisir et

<sup>419</sup> VETO, Miklos, « Le piège de Dieu. L'idée du beau dans la pensée de Simone Weil », pp. 71-88, *La Table Ronde*, 1964, n. 197, p. 73

<sup>420</sup> Le mot 'esthétique' par son étymologie, souligne cette constatation 'aisthêtikos' vient du verbe 'de aisthanesthai' qui veut dire 'sentir' en grec ancien.

<sup>421</sup> LUSSEY, Florence de, « Les enjeux de la Science. Retour à la Grèce », pp. 555-562, in. Simone Weil, *Oeuvres*, coll. Quarto, Gallimard, 1999, p. 559

<sup>422</sup> GABELLIERI, Emmanuel, *Simone Weil et la philosophie*, op. cit., p. 248

<sup>423</sup> *ibidem*, p. 247

<sup>424</sup> *Sur la Science*, op. cit., p. 226

<sup>425</sup> *Cahiers III*, op. cit., p. 60. La perception de l'oeuvre d'art comme une unité, comme un ordre, est instantanée. Simone Weil assimile cette instantanéité à la présence infiniment petite du surnaturel et à ces images telles que le grain de sénévé : « Un ordre supérieur, donc infiniment au-dessus, ne peut être représenté dans le premier que par un infiniment petit. Le grain de sénévé, l'instant, image de l'éternité, etc. » *La Pesanteur et la grâce*, coll. 10/18, éd. Union Générale d'Éditions, 1962, p. 171. L'Un comme principe unificateur, le premier des nombres et son équivalent géométrique, le point n'a pas d'étendue. L'équilibre, le repos de la balance est instantané. Le silence, source de l'harmonie musicale est aussi momentané. Ces caractéristiques de la présence du surnaturel dans le monde s'explique par le fait qu'il est soustrait à la pesanteur, à la force. Le sentiment de douceur dans la descente de la grâce, l'impression de la faiblesse qui se dégage du corps de Christ sur la Croix, en sont les expressions adéquates.

d'ordonner d'un coup la diversité ». <sup>426</sup> Elle constate que l'art procure un sentiment de joie, « l'homme se sent chez soi » en saisissant l'ordre d'une oeuvre d'art :

Si la proportion est employée judicieusement - c'est-à-dire de manière à laisser subsister le sentiment de la diversité - la pensée se trouve dans la situation la plus heureuse, qui consiste pour elle à se sentir chez soi au milieu de la matière. On pourrait définir l'objet de l'art comme étant d'amener l'âme à se sentir chez elle dans le lieu de son exil. <sup>427</sup>

Elle fait allusion au sentiment de disproportion qui existe entre la pensée et le monde. Ce sentiment était à l'origine de l'idée développée par les Grecs « que l'âme est exilée dans le monde ». <sup>428</sup> L'âme humaine qui est « exilée dans le temps et l'espace est privée de son unité ». Simone Weil constate que « le seul fait de pouvoir saisir d'un coup une multiplicité de points de vue d'un même objet rend l'âme heureuse ». <sup>429</sup> Elle poursuit cette réflexion sur la pensée et le monde, en ajoutant que « la pensée aspire à concevoir le monde même comme analogue à une oeuvre d'art » où « il faut trouver la régularité dans la diversité, c'est-à-dire des proportions ». <sup>430</sup> La recherche de la proportion permet à l'esprit fini de se quider dans la nature infinie. Simone Weil en conclut que cette faculté de l'homme était à l'origine du sentiment de la joie chez les pythagoriciens qui appelaient le monde : 'cosmos'. <sup>431</sup> L'oeuvre d'art est un microcosme dont l'unité est continuellement reconstruite : « Il faut que l'unité d'une oeuvre d'art soit sans cesse en péril et sauvée à chaque instant ». <sup>432</sup> Elle se compose d'équilibre et de rupture d'équilibre : « Il faut qu'à chaque instant la régularité soit mise en péril et triomphe. » <sup>433</sup> Simone Weil pense que les grandes oeuvres donnent une image de la nécessité vaincue, de la domination de l'espace et du temps :

Cette image est fournie dans certaine oeuvres de l'homme par la limite, l'ordre, l'harmonie, la proportion, les retours réguliers, par tout ce qui permet à l'homme d'embrasser d'un seul acte de la pensée une juxtaposition de lieux qui équivaut à tous les lieux, une succession d'instants qui équivaut à tous les instants, comme s'il était partout et toujours, comme s'il était éternel. <sup>434</sup>

<sup>426</sup> *Sur la Science*, op. cit., p. 249. Sur la même page, elle définit la proportion comme « un rapport qui se retrouve identique dans des choses diverse. »

<sup>427</sup> *ibidem*. Simone Weil traduit un passage d'*Epinomis* de Platon, où l'usage de la proportion est compris comme étant un don des dieux : « La relation (...) par laquelle les hommes ont reçu une part à l'usage de l'accord des voix et de la proportion en vue de l'apprentissage du rythme et de l'harmonie, (...) est un don du chœur bienheureux des Muses. » *Intuitions pré-chrétiennes*, op. cit., p. 115

<sup>428</sup> *ibidem*, p. 236. Simone Weil ajoute ' »est de chez eux qu'il est passé dans le christianisme. »

<sup>429</sup> *Sur la Science*, op. cit. p. 235

<sup>430</sup> *ibidem*

<sup>431</sup> *Leçons de philosophie*, op. cit., p. 199

<sup>432</sup> *ibidem*, p. 200

<sup>433</sup> *ibidem*, p. 201

<sup>434</sup> « La Science et nous », *Sur la Science*, op. cit., pp. 140-141

Par 'la belle monotonie', par le rythme comme retour régulier, les oeuvres d'art créent un temps qui est « l'image mobile de l'éternité ». Par les déséquilibres compensés, ils donnent également « une image mobile de l'équilibre ».<sup>435</sup> Simone Weil souligne que cet acte créateur est difficile et douloureux : « il faut que cet acte soit difficile, qu'il semble sur le point de s'achever et ne s'achève jamais, que la nécessité du temps et de l'espace qui s'y oppose soit plus douloureusement ressentie que dans les moments mêmes les plus malheureux de la vie. »<sup>436</sup> L'artiste doit continuellement faire face aux deux contraintes primordiales, celles de l'espace et du temps :

Un juste mélange de l'unité et de ce qui s'oppose à l'unité, c'est la condition du beau et le secret de l'art, secret mystérieux pour l'artiste aussi.<sup>437</sup>

Les déséquilibres amènent au désordre, l'équilibre en revanche, est un principe d'ordre. Les Grecs cherchaient partout les proportions qui en tant qu'unité dans la diversité, rétablissent l'ordre.<sup>438</sup> Simone Weil met l'accent sur le fait que les Grecs se servaient de la proportion et de l'équilibre dans leur sciences, aussi bien que dans leur conception artistique, pour décrire ou représenter l'ordre du monde. Elle illustre cette cohérence de pensée par l'appréciation de la fluidité dans la science et dans l'art. Nous avons cité le fluide comme parfaite balance, ainsi que la théorie d'Archimède selon laquelle l'eau en équilibre mesure la masse de l'objet immergé, proportionnellement au poids de l'eau déplacée. L'analyse des statues grecques a révélé une forme de fluidité figée en équilibre.

L'équilibre implique la proportion. (...) La proportion et la beauté étaient inséparables aux yeux des Grecs, et par suite, ce qui était fluide devait toujours et partout être beau. Ces quelques lignes de Platon et leur concordance merveilleuse avec l'aspect des statues grecques fait voir combien, à cette époque, l'art était indissolublement lié, non pas simplement dans son inspiration, mais dans le secret le plus intime de sa technique, avec la religion et la philosophie et, par leur intermédiaire, avec la science. Nous avons perdu cette unité.<sup>439</sup>

L'art tout comme la science avaient pour but de montrer la beauté de l'ordre du monde. Pour les stoïciens, Dieu était présent dans l'ordre du monde, la beauté en était le reflet.

---

<sup>435</sup> ibidem, p. 137

<sup>436</sup> ibidem, p. 141

<sup>437</sup> ibidem

<sup>438</sup> Cf. « Nombre, proportion, harmonie et rythme sont des formes pures de l'unité dans la diversité. » (« Szám, arány, harmonia és ritmus nem egyebek, mint az egység tiszta megnyilvánulása a sokaságban. »), BURCKHARDT, Titus, *Chartres és a katedrális születése*, éd. Arcticus, 2001, p. 79

<sup>439</sup> *Intuitions pré-chrétiennes*, op. cit., p. 52



Mària Bodor exprime cette beauté métaphysique : « Les Grecs concevaient la beauté en se référant à la beauté universelle de l'être, ce qui comprenait le rapport qui subsistait entre les dieux et les hommes. (...) L'âme grecque disposait d'une faculté précieuse, de 'voir l'unité'. »<sup>440</sup>

Simone Weil définit l'harmonie comme unité des contraires. Le premier couple des contraires est celui de l'unité et la pluralité, le second du créateur et de la créature. En termes pythagoriciens, cette dernière opposition exprime la corrélation entre ce qui limite et ce qui est illimité. Simone Weil souligne que « le principe de toute limitation est Dieu. La création est de la matière mise en ordre par Dieu, et cette action ordonnatrice de Dieu consiste à imposer des limites. »<sup>441</sup> Elle identifie la limite au nombre, à la moyenne proportionnelle. Elle constate que « toute étude et toute technique, par exemple l'étude du langage, de l'alphabet, de la musique, et ainsi de suite, doit reproduire à son niveau l'ordre de cette hiérarchie primordiale, à savoir unité, nombre au sens le plus large, et illimité. »<sup>442</sup>

Simone Weil voit dans la notion de limite un constituant élémentaire qui est à la base d'une compréhension mystique de l'art.

Avouer la limite, dans le moment même où on paraît devoir la dépasser et exprimer une vocation transcendante, telle est la situation métaphysique traduite par l'art humain authentique. Seulement, à la limitation métaphysique correspond ici le don de la grâce transgressant la limite, révélant le type d'union possible entre le fini et l'infini.<sup>443</sup>

<sup>440</sup> BODOR, Mária Anna, *A lét metafizikai szépségei*, éd. Pázmány Péter Katolikus Egyetem, 1998, pp. 44-45, (« A görögök ezt a szépséget a lét egyetemes szépségének a szemontjából fejezték ki, ez azt a viszonyt jelentette, ami az istenek és az emberek között fennállt. (...) A görög lélek igen értékes képessége az 'egészben látás'. »). Mária Bodor interprète le mot 'aisthétikos', 'sentir' comme la reconnaissance de cette beauté de l'être (« a lét szépségének a felismerése »). p. 57. La réflexion de Simone Weil va dans le même sens. Elle constate que par le juste emploi de la proportion, l'homme se sent chez lui dans le monde. Elle ajoute que « le lieu de son exil est précisément sa patrie si elle sait la reconnaître ». (Elle cite L'Ulysse de l'*Odyssée* qui en se réveillant à l'Ithaque, ne reconnaît pas sa patrie.) *Sur la Science*, op. cit., 237

<sup>441</sup> *Intuitions pré-chrétiennes*, op. cit., pp. 129-131

<sup>442</sup> ibidem

<sup>443</sup> GABELLIERI, Emmanuel, *Simone Weil et la philosophie*, op. cit., p. 245

## C. La création poétique et la notion du silence

### 1. Le silence et la poésie

Le silence est un élément essentiel de l'oeuvre musicale, il est mesuré, incorporé dans la composition. Le poème contient également du silence, mais il ne se mesure pas à la manière de la musique. Le silence est présent à la fin des vers, sa place est fixée, mais il intervient également à toutes les césures. Simone Weil avait une conception classique de la poésie où la forme fixe est indispensable. Elle tenait également à ce que la poésie soit récitée afin que le silence, qui s'oppose aux mots et à leur sonorité, soit mis en valeur.<sup>444</sup> Sa vision grecque de l'art et de la poésie la prédestinait à une telle conception de la poésie, elle aimait à réciter pour ses amis Homère, Sappho et les autres auteurs grecs.<sup>445</sup> La récitation d'un poème, le *Love* de Herbert joua un rôle décisif dans sa vie<sup>446</sup>. Elle lui attribua en effet, une attention si intense qu'il l'a conduit à faire une expérience mystique. Son amie, Simone Pétrement témoigne ainsi de cet événement :

Elle me parla aussi de *Love* de George Herbert, ce poème si simple, exprimant une si tendre bonté, qui très vite attira son attention entre toutes les oeuvres des poètes métaphysiques. Elle me disait que c'était « le plus beau poème du monde ». Elle me le récitait et me le copia. Mais elle ne me dit pas qu'une fois, en le récitant, il lui avait semblé sentir la présence du Christ. Du reste, cela dut avoir lieu seulement vers la fin de 1938, mais quoi qu'il en soit, elle ne m'en parla jamais.<sup>447</sup>

Simone Weil traite le problème du silence dans la poésie en se référant à la musique puisque c'est l'autre domaine artistique qui se développe dans le temps. « Le centre de la musique est le silence qui sépare un mouvement montant d'un mouvement descendant ».<sup>448</sup> C'est par les silences intercalés que le surnaturel peut passer. Simone Weil souligne que la présence du surnaturel est un infiniment petit qui relie les contraires, les notes aiguës et graves, le mouvement montant et descendant. Le silence

<sup>444</sup> Henri Meschonnic cite Alain pour qui le silence dans la musique est mesuré, sa place est définie, à l'opposé de la poésie où le récitant du poème décide de l'utilisation du silence. Il le critique en disant qu'Alain « confondait l'organisation du vers avec sa diction » (*Critique du rythme*, op. cit., p. 137). L'idée que le silence est un élément essentiel à l'organisation des vers est approuvée par Simone Weil, mais elle souligne également l'importance de la diction. Pour elle, le silence à une valeur surnaturelle qui ne peut être approuvée que par une expérience personnelle.

<sup>445</sup> Cf. Les lettres envoyées à Jean Posternak contiennent de nombreuses citations de vers grecs et autres, tous cités de mémoire et faisant suite à leurs conversations, lors de leurs rencontres. (Lettres publiées dans la revue *Cahiers Simone Weil*, op. cit., pp.101-137)

<sup>446</sup> voir le poème dans l'Annexe

<sup>447</sup> PÉTREMENT, Simone, *La Vie de Simone Weil*, op. cit., p. 193

<sup>448</sup> *Cahiers III*, op. cit., p. 251

est la source de l'harmonie qui s'accroît exponentiellement dans une oeuvre de premier ordre, à condition que l'attention soit entièrement tournée vers lui :

Le silence dans la musique, entre les notes, représente cet infiniment petit. La plus belle musique est celle qui donne le maximum d'intensité à un instant de silence, qui contraint l'auditeur à écouter le silence. D'abord, par l'enchaînement des sons, on l'amène au silence intérieur; puis on y ajoute le silence extérieur. Il faut que le compositeur, le premier, sache écouter le silence. Au sens tout à fait littéral de ces mots. Avoir l'attention entièrement concentrée sur l'ouïe, et tendue vers l'absence de bruits.<sup>449</sup>

Le silence s'accroît par rapport à l'intensité de l'attention du compositeur et de l'auditeur. Simone Weil décrit dans deux fragments différents le déploiement de cette attention : « Provoquer une attente. Attendre un son qui comblera - et que ce son soit un silence. Que ce qui suit évoque un être à la fois comblé et privé ».<sup>450</sup> Le son obtenu comble et laisse l'attention en suspens, il est inattendu, comme une surprise. Cette attention tournée vers le silence est une attention à vide, non orientée. Elle se boucle sur elle-même. Dans l'autre fragment, Simone Weil souligne le caractère circulaire de l'attention qui est continuellement ramenée sur l'immédiat, dans le présent.

L'impression que fournit la musique, d'une attente que la note qui vient comble et satisfait entièrement, tout en étant une entière surprise, c'est simplement un reflet de la plénitude de l'attention orientée tout entière sur l'immédiat. L'art du musicien a seulement pour fonction de rendre cette orientation de l'attention possible.<sup>451</sup>

L'attention tournée vers le silence est mise à l'épreuve pendant l'enchaînement des sons. Son intensité est maintenue grâce à l'arrangement harmonieux des sons rythmé par l'insertion du silence. En réalité, le silence ordonne la succession des sons et assure l'unité de l'oeuvre.

Les combinaisons de sons s'enchaînent par des retours réguliers où elles semblent à la fois identiques à elles-mêmes et nouvelles, de sorte que celui qui écoute parcourt la suite même à laquelle il est enchaîné; le silence entoure cette suite de part et d'autre, lui marque un commencement et une fin, et en même temps semble la prolonger indéfiniment.<sup>452</sup>

Patricia Little démontre que le silence, tout comme ses équivalents dans d'autres domaines artistiques (comme l'immobilité dans la sculpture), est le principe organisateur de l'oeuvre. « Ce que le silence est au son dans la musique, l'immobilité l'est au mouvement, et Simone Weil applique cette pensée à la musique comme à la sculpture, en montrant jusqu'à quel point une telle notion n'est que le prolongement d'une réflexion sur l'ordre du monde lui-même ».<sup>453</sup> Michel Sourisse indique l'équivalence

<sup>449</sup> *ibidem*, p. 129

<sup>450</sup> *Cahiers I*, op. cit., p. 178

<sup>451</sup> *Cahiers III*, op. cit., p. 251

<sup>452</sup> *Sur la Science*, op. cit., p. 141

<sup>453</sup> LITTLE, Patricia, « Création artistique chez Simone Weil », article cité, p. 26

du « point tournant » de la musique avec l'équilibre de l'architecture romane : « Comme dans la voûte romane il y a un point d'équilibre - qui annule les forces antagonistes et qui semble soustrait à la pesanteur - il y a dans la phrase musicale un 'point tournant' entre la montée des notes vers l'aigu et leur descente vers les graves ». <sup>454</sup> Le « point tournant » n'étant pas autre chose que le silence, est synonyme d'équilibre. Simone Weil, elle même établit ce rapport : « Silences dans musique = position d'équilibre ». <sup>455</sup>

La poésie naît de l'arrangement des mots comme le fait la musique par la disposition des sons. Selon la conception mystique de la poésie, les mots se définissent par rapport au silence surnaturel. La poésie, par l'intermédiaire des mots, évoque le silence divin :

Poésie. Images et mots qui reflètent l'état sans images et sans mots. Musique. Sons qui reflètent l'état sans sons. Mots et sons équivalents au silence. <sup>456</sup>

La musique a pour but de faire écouter le silence, en établissant un silence intérieur puis un silence extérieur. Ce cheminement vers le silence surnaturel, vers le « sans sons », est analogue au silence « sans mots » de la poésie. La mathématique considérée comme ensemble des rapports, peut fournir une image de la forme pure :

La poésie; aller par les mots au silence, au sans-nom. Mathématique; aller par les formes au sans-forme. <sup>457</sup>

Paul Valéry explicite plus directement la correspondance existante entre la poésie et la mathématique. Il souligne que c'est la mathématique qui gère la forme de la poésie : « Tout dispositif poétique repose sur un fait mathématique enveloppé ». <sup>458</sup>

Simone Weil cite à plusieurs reprises une autre phrase de Valéry où il est question du rôle du silence dans la musique. Elle l'adapte à la poésie : « Comme pour la musique (Valéry) un poème sort du silence, retourne au silence ». <sup>459</sup> Elle avait une admiration inconditionnée pour Valéry qu'elle considérait comme le grand poète français <sup>460</sup>. Valéry

<sup>454</sup> SOURISSE, Michel, « Simone Weil et la musique », article cité, p. 252

<sup>455</sup> *Oeuvres complètes VI.1*, op. cit., p. 197. Notons également la suite très sommaire de ce fragment : « Probabilité. Rapport partie tout. (...) Parties d'après ensemble. Quand ensemble d'après parties, hasard. » Nous tentons de donner une lecture esthétique sur le rapport qui existe entre les parties et l'unité de l'oeuvre d'art. Les parties ne se relient pas quantitativement pour donner un ensemble. Chaque partie se définit par rapport à l'ensemble. Simone Weil note à propos de l'architecture que « toutes les parties sont également belles rapportées au temple » (« Le Beau et le bien », topos cité, p. 62). Analogiquement nous constatons que dans la musique les notes se définissent par rapport au silence qui les unit. (Voir également : « Chaque partie est pour soi et non pour relier d'autres parties. » (*Cahiers I*, op. cit., p. 178)

<sup>456</sup> *Cahiers I*, op. cit., p. 178

<sup>457</sup> *Cahiers I*, op. cit., p. 249

<sup>458</sup> VALÉRY, Paul, *Ego scriptor et Petits poèmes abstraits*, Gallimard, 1992, p. 67

<sup>459</sup> *Oeuvres complètes VI.1*, op. cit., p. 224, également p. 221.

<sup>460</sup> Simone Pétrement décrit ainsi les sentiments de Simone Weil envers Valéry : « Paul Valéry, qu'elle ne connaît pas mais qu'elle a toujours admiré et dont le jugement lui importe. » *La Vie de Simone Weil*,

donna une série de conférence au Collège de France sur l'art poétique. Simone Weil qui ne pouvait pas assister à ces cours (seulement au cours inaugural en 1937), pris connaissance de leur contenu grâce à des notes retranscrites par des auditeurs et publiées dans la revue *Yggdrasill* (Valéry n'a pas publié le texte de ces cours). Elle eut accès à cette revue uniquement à Marseille, pendant la guerre, où elle se précipita pour pouvoir lire les différents numéros<sup>461</sup>. Reproduisons le texte de la revue, auquel Simone Weil fait allusion :

Revenons au morceau de musique, où nous constatons une totalité virtuelle dans cet art, chaque cas particulier nous fait sentir un ordre total possible; chaque figure se présente comme un certain écart par rapport à cet ordre; le morceau entendu nous paraît comme un certain dérangement d'un système total, chacun est *une manière de s'écarter du silence et d'y revenir*, comme l'eau qui tombe des hauteurs tend à revenir à un état d'équilibre. » (souligné en italique dans le texte)<sup>462</sup>

Valéry développe l'idée selon laquelle chaque fragment de musique représente une unité entière, indépendante, qui se définit par rapport au silence. Cette idée est très proche de celle de Simone Weil quand elle montre que l'équilibre (et ses équivalents) structure l'oeuvre d'art. Les parties ne se relient pas quantitativement, mais comme par surcroît, tel que nous l'avons déjà démontré dans l'analyse de la « composition sur plusieurs plans ». Simone Weil établit aussi une égalité entre silence et équilibre : « Silence dans musique = position d'équilibre »<sup>463</sup>. L'image de Valéry, à savoir que chaque fragment de son part et retombe dans l'eau qui le pèse et le rend harmonieux par l'équilibre, est reprise dans la pensée weilienne<sup>464</sup>. Dans un autre fragment des *Cahiers*, elle médite sur cette idée en y ajoutant le problème de la création et du temps : « Valéry, cours de poétique. (...) son idée d'un univers absolu des sons (purs, combinés) qu'évoque chaque fragment de musique. Cet univers absolu ne peut être que le silence. La musique part du silence et (y) retourne ... Création et durée ».<sup>465</sup> Le silence est à l'origine de la naissance du poème et l'achève. Simone Weil souligne que l'art a deux

tome II, op. cit., p. 165. Simone Weil envoya un de ses poèmes à Valéry en 1937 qui la félicita pour sa composition. (Simone WEIL, *Poèmes*, Gallimard, 1968, pp. 9-10)

<sup>461</sup> La note de l'édition critique souligne l'importance de ces cours dans la pensée weilienne : « La revue *Yggdrasill* s'était proposée de livrer des notes à ses lecteurs cours après cours - ce qu'elle fit jusqu'à la 18e leçon (du 21 février 1938). A son arrivée à Marseille, S. W. eut très vite entre les mains la collection complète de cette revue et s'imprégna rapidement de son contenu. On trouvera par la suite maint et un emprunts ou allusions à cette lecture. » *Oeuvres complètes VI.1*, op. cit., note 9, p. 478. Certainement c'est à Valéry à qu'elle doit le plus quant à la technique poétique.

<sup>462</sup> *Oeuvres complètes VI.1*, op. cit., note 10, p. 476

<sup>463</sup> Cf. note 12 dans ce chapitre et la note 129 dans le chapitre B, sujet « musique » où le silence est assimilé au point tournant dans la musique.

<sup>464</sup> Simone Weil reprend cette image de Valéry et la reformule avec ses propres mots en soulignant le caractère circulaire du mouvement de l'eau : « Valéry ... Chaque morceau de musique est une manière de s'écarter du silence et d'y revenir, comme l'eau qui tombe... », *Oeuvres complètes VI.1*, op. cit., p. 225

<sup>465</sup> *Oeuvres complètes VI.1*, op. cit., p. 221

contraintes : l'espace et le temps. Leur maîtrise exprime justement l'infinité de l'espace, et du temps :

Objet de l'art nous rendre l'espace et le temps sensibles. Nous fabriquer un espace, un temps humains, faits par l'homme, qui pourtant soient *le* temps, *l'espace*. Les vers. Ils ne « passent pas la rampe » s'ils ne créent pas pour le lecteur un nouveau temps.<sup>466</sup>

Le silence encadre le poème et détermine ses limites. Simone Weil réfléchit sur l'utilisation du temps dans le poème : « Éléments du poème. Un *temps* qui ait un commencement et une fin. A quoi cela correspond-il? »<sup>467</sup> Le poème peut évoquer l'infinité du temps par ses limites, il fait sentir, par l'ensemble des mots, le silence environnant.

Création, fin du monde. Naissance, mort. Etc. Rendre l'espace et le temps, *en un sens*, finis. Ou grouper l'indéfini autour du fini. La statue dans l'espace environnant, comme le poème dans le silence.<sup>468</sup>

Simone Weil termine ce passage qui est le plus long passage des *Cahiers* traitant de poésie, par une citation de Sappho. Elle la considère comme la poète parfaite car elle savait capter quelque chose d'éternel dans son oeuvre :

Exemples de poèmes parfaits, *i.e.* ayant un commencement et une fin, et une durée qui soit image de l'éternité. Il y en a peu. Celui de Sappho, (...) « Love » de Herbert.<sup>469</sup>

Simone Weil cite un autre domaine artistique : la peinture, où le cadre détermine la limite de l'oeuvre : « Un tableau, c'est un espace fini, limité par un cadre; il faut que l'infini y soit ». <sup>470</sup> La toile est à la peinture, ce que la feuille blanche est à la poésie : l'équivalent spatial du silence, d'où émergent les formes et les vers. Henri Meschonnic oppose silence-poésie, il considère ce contraire plus déterminant que celui de la prose et de la poésie :

*Le vers ne s'oppose pas à la prose.* De la manière dont s'opposent deux antonymes, deux contraires. Comme tout discours, il s'oppose au silence. Dont le blanc; les blancs de la ligne, font un équivalent visuel. Le vers s'oppose au blanc, comme la prose.<sup>471</sup>

Simone Weil revient sur cette pensée : « Carré de blanc entouré de noir. Un des secrets de la composition, notamment en poésie et en prose ». <sup>472</sup>

<sup>466</sup> *Oeuvres complètes VI.1*, op. cit., p. 224 (Cf. l'espace et la peinture : chapitre B, note 206)

<sup>467</sup> *ibidem*

<sup>468</sup> *ibidem*

<sup>469</sup> *ibidem*

<sup>470</sup> *ibidem*

<sup>471</sup> MESCHONNIC, Henri, *Critique du rythme*, op. cit., p. 217

<sup>472</sup> *Cahiers I*, op. cit., p. 156

François Mauriac a noté à propos de l'oeuvre de Simone Weil, *La Pesanteur et la grâce*, (regroupant un choix de fragments des *Cahiers*), que les blancs entre les fragments sont trompeurs. La différence qui existe entre la faible quantité de mot et la blancheur environnante, accentue la valeur des mots :

Rien de plus difficile que ce livre en apparence facile, avec la rassurante mais trompeuse aération des blancs où flottent de courts paragraphes. Car les phrases où a été comprimée avec le minimum de mots le maximum d'expérience y atteignent à une densité insolite.<sup>473</sup>

L'angoisse de la feuille blanche est présente dans toute tentative d'écriture et avec elle l'effort pour rompre cette blancheur intacte. Simone Weil souligne que toute création artistique vise à capter la grâce, à en assurer la forme. Selon sa vision mystique, tout effort artistique vise à faire place à l'inspiration qui est un don. Elle note à propos de la musique : « Les mouvements descendants, miroirs de la grâce, sont l'essence de la musique. Le reste sert seulement à les enchâsser ».<sup>474</sup> Les mots qui rompent le silence sont nécessaires pour exprimer le silence « sans mots ». Quand Simone Weil décrit le caractère de la raison surnaturelle, elle souligne la nécessité du langage dans l'expression du transcendant :

Il y a une raison surnaturelle. C'est la connaissance, gnose (...) dont le Christ était la clef. (...) Ce qui est contradictoire pour la raison naturelle ne l'est pas pour la surnaturelle, mais celle-ci ne dispose que du langage de l'autre.<sup>475</sup>

Adriano Marchetti analyse le rapport théorique existant entre la parole et le silence. Il constate que le silence peut exister en soi, tandis que la parole enferme nécessairement du silence : « Le silence peut exister sans la parole, mais non pas la parole sans le silence, et, dans le silence, il y a toujours quelque chose qui évoque la source de la parole ». Cette constatation est appliquée ensuite à l'écriture weilienne où les mots évoquent le silence. Les propos de Valéry mettent en valeur le style weilien :

La phrase weilienne est très proche de la « phrase horizon », à savoir la phrase qui « iconise » la figure du son et la figure du silence du mot et qui, selon l'expression de Paul Valéry, produit « une sensation finie de l'infini ».<sup>476</sup>

<sup>473</sup> MAURIAC, Claude, « Simone Weil et la connaissance surnaturelle », pp. 299-315, *Hommes et idées d'aujourd'hui*, éd. Albin Michel, 1953, p. 300

<sup>474</sup> *Cahiers III*, op. cit., p. 251

<sup>475</sup> *La Connaissance surnaturelle*, op. cit., p. 56

<sup>476</sup> MARCHETTI, Adriano, « Rétorique et silence », pp. 31-45, *Cahiers Simone Weil*, mars 1988, p. 40 (Paul Valéry, *Cahiers IV*, Paris, Gallimard, p. 688)

Seul le mot inspiré évoque l'infini. Marchetti constate que tout texte poétique inspiré, rend sensible le silence : « La parole poétique n'occupe pas l'espace de silence, mais elle le rend plus transparent ».<sup>477</sup>

La langue poétique weilienne, selon Patricia Little, se situe à la limite de l'exprimable. Dans son article « Grandeur et misère du langage », elle distingue trois niveaux de langage chez Simone Weil : le niveau de la pensée discursive, celui de la langue poétique et enfin le domaine du silence. Ce troisième domaine est le niveau surnaturel, avec le terme weilien, celui du réel. Patricia Little décrit ainsi le rapport entre les deux derniers niveaux : la poésie sert « d'introduction à ce qui le dépasse, et qui par définition n'est pas exprimable. C'est lui qui constitue le troisième domaine qui (...) est perçu comme infiniment plus réel ».<sup>478</sup> Le domaine de la poésie se trouve entre le niveau du langage discursif et le niveau surnaturel. Cette position intermédiaire charge le langage d'une utilisation particulière, non-logique. Patricia Little souligne l'importance de la langue proclamée : « Il faut aller jusqu'au bout de la pensée discursive, l'épuiser, avant de prendre la voie non-discursive ».<sup>479</sup> Elle indique que Simone Weil n'a pas écrit de philosophie du langage, mais lui accorde une place qui ne peut pas faire de doute. Simone Weil, par sa culture judéo-chrétienne, croit qu'esprit et parole sont une seule et même chose et expriment des vérités. Le langage donne un pouvoir à l'homme, il est « un instrument pour prendre possession du monde ». Par la manipulation des signes nous possédons des notions telles que 'passé' et 'avenir'. Le langage est « un pont par-dessus les instants du temps ». Il « nous donne l'ordre » en permettant en général de recréer le monde.<sup>480</sup> Little constate que toute méthode se base sur l'utilisation du langage, « le chemin vers le réel commence donc par le langage ».<sup>481</sup> Simone Weil considère ainsi le pouvoir du langage : « Un journaliste qui ment, un patron qui brime ses ouvriers, sont des criminels de droit commun ».<sup>482</sup> Le langage est un phénomène naturel, il est soumis à la force. La raison naturelle se distingue de la raison

<sup>477</sup> *ibidem*, p. 42

<sup>478</sup> LITTLE, Patricia, « Grandeur et misère du langage chez Simone Weil », pp. 179-193, *Simone Weil et les langues*, Presse Universitaire de Grenoble, 1991, pp. 184-185. Marchetti utilise également la notion de réel pour désigner le niveau que les mots ne sont pas capables de décrire. Les mots ont le pouvoir de marquer la limite du réel : « Le mot n'est pas purement réductible à une 'chose' verbale. Cependant le langage est le seul instrument qualifié pour atteindre le réel, le mettre à l'échelle de son pouvoir infini. » MARCHETTI, Adriano, « Pensée poétisante, poésie méditante », pp. 215-231, *ibidem*, p. 222

<sup>479</sup> L'article de Little, *ibidem*, p. 182

<sup>480</sup> Patricia Little résume les pages sur le langage qui se trouve dans la *Leçon de philosophie*, op. cit., p. 82, p. 63

<sup>481</sup> *ibidem*, p. 181

<sup>482</sup> WEIL, Simone, *Enracinement*, op. cit., p. 95



suraturelle, ce qui est contradictoire pour le discours rationnel, ne l'est pas sur le domaine surnaturel. Patricia Little cite Simone Weil qui réclame « une nouvelle logique basée sur la notion de domaines. Ce qui est vrai dans un domaine ne l'est pas dans un autre ».<sup>483</sup> Simone Weil insiste sur le fait que c'est la contradiction qui fait passer à un autre niveau. La contradiction fait obstacle à l'esprit et pourtant c'est le lieu de contact avec le niveau supérieur :

Les contradictions auxquelles l'esprit se heurte, seules réalités, critérium du réel. Pas de contradiction dans l'imaginaire. La contradiction est l'épreuve de la nécessité.<sup>484</sup>

La contemplation des contraires, en tant que contraire, fait place à l'inspiration qui relie les contraires : « La vérité se produit au contact de deux propositions dont aucune n'est vraie leur rapport est vrai ».<sup>485</sup> Le silence entre les mots joue le même rôle l'unificateur que dans la poésie. On ne peut pas écouter le silence, tout comme la pensée ne peut pas supporter la contradiction. Il s'agit donc de bien appréhender l'usage de la contradiction dans la pensée discursive afin de voir comment on passe d'un niveau à l'autre. La raison ne peut pas concevoir l'idée de penser ensemble une chose et son contraire : « Toute affirmation vraie est une erreur si elle n'est pas pensée en même temps que son contraire, et *on ne peut pas les penser en même temps* ».<sup>486</sup> Little souligne que Simone Weil distingue deux démarches différentes par rapport à la contradiction. Pour la partie naturelle de la pensée, il est impossible de penser deux contradictions ensemble. Il y a cependant une autre démarche, celle de l'attention. Little constate que « sans cet effort on pense un des contraires, ou l'autre, non pas les deux ensemble... en tant que contradictoires ». La pensée essaie de fuir cette situation. Simone Weil indique que c'est la partie « haute de la pensée » qui est capable de maintenir l'attention : « Il faut penser ensemble les attitudes contraires possibles accompagnées de leurs raisons respectives, avec la plus grande plénitude d'intensité, et pendant que le plus haut de la pensée est fixé sur cette contradiction, la nature, qui n'est pas capable des contradictoires, penche d'un côté ».<sup>487</sup> Ce qui est vrai, est donné par l'épuisement de l'attention, portée à sa limite. L'usage de la contradiction implique la souffrance, c'est le prix de l'harmonie qui est l'union des contraires. Simone Weil met en valeur le caractère du beau, qui par la souffrance conduit à la joie : « L'essence du beau est

<sup>483</sup> WEIL, Simone, *La Connaissance surnaturelle*, op. cit., p. 84

<sup>484</sup> *Cahiers II*, op. cit., p. 239

<sup>485</sup> *Cahiers III*, op. cit., p. 18

<sup>486</sup> *Cahiers III*, op. cit., p. 27

<sup>487</sup> *Cahiers II*, op. cit., p. 305

contradiction, scandale et nullement convenance, mais scandale qui s'impose et comble de joie ».<sup>488</sup> La contradiction la plus complète est celle de la Croix, où le Christ, un être divin, souffre en tant qu'homme châtié. « La contradiction suprême est la contradiction créateur-créature, et le Christ est l'union de ces contradictoires ».<sup>489</sup> Le Christ est le symbole de la médiation. La contradiction en tant que lieu de médiation, fait passer au niveau surnaturel. Comme le dit Simone Weil : « la contradiction est notre chemin vers Dieu ».<sup>490</sup> La contradiction éprouvée, contemplée comme un écartèlement est une souffrance par lequel elle devient médiatrice.<sup>491</sup> Le réel aussi peut être pensé comme contradiction, puisqu'il est l'obstacle contre lequel se heurte la pensée. Le beau, constate Simone Weil, n'est que l'apparence manifeste du réel.<sup>492</sup> Le réel, le beau n'apparaît que par la contemplation de la contradiction. Le chemin vers Dieu, vers le silence absolu passe par le franchissement de niveau, qui a plusieurs étapes. Patricia Little cite une belle image de Simone Weil qui montre la limite représentée par la contradiction : « La contradiction est la pointe de la pyramide. Une montagne, une pyramide, une flèche d'église, rendent sensibles la transcendance du ciel, en faisant sentir que la matière pesante peut aller jusque-là et non pas plus haut. »<sup>493</sup> Simone Weil décrit les différentes étapes vers le surnaturel comme une montée sur une échelle :

Les corrélations des contraires sont comme une échelle. Chacune nous élève à un plan supérieur où habite le rapport qui unit les contraires. Jusqu'à ce que nous parvenions à un endroit où nous devons penser ensemble les contraires, mais où nous ne pouvons pas avoir accès au plan où ils sont liés. C'est le dernier échelon de l'échelle. Là, nous ne pouvons plus monter, nous devons regarder, attendre et aimer. Et Dieu descend.<sup>494</sup>

La progression vers le silence de Dieu se fait étape par étape. Simone Weil cite ces différentes étapes à propos de la musique où les instants de silence contraignent d'abord l'auditeur à centrer son attention sur le présent, sur l'enchaînement des sons. Puis cet

<sup>488</sup> *ibidem*

<sup>489</sup> *ibidem*, p. 303

<sup>490</sup> *ibidem*

<sup>491</sup> Simone Weil considère la valeur du christianisme dans le bon usage de la souffrance : « L'extrême grandeur du christianisme vient de ce qu'il ne cherche pas un remède surnaturel contre la souffrance, mais un usage surnaturel de la souffrance. » *ibidem*, p. 304

<sup>492</sup> *ibidem*

<sup>493</sup> LITTLE, Patricia, « Grandeur et misère du langage », article cité, p. 187. (Simone Weil, *Cahiers III*, pp. 23-24)

<sup>494</sup> *Cahiers III*, op. cit., p. 25. L'image du cheminement vers le haut, comme étant une montée sur une échelle fait penser à l'échelle de Jacob qui « était dressée sur la terre et dont le sommet atteignait le ciel, et des anges de Dieu y montaient et descendaient. » (Genèse 28,12). Dans la tradition mystique, l'échelle est un symbole ascensionnel où les marches successives décrivent le progrès de perfectionnement de l'âme, sa voie purgative. Citons un seul exemple où le Christ est le médiateur : « Il (le Christ) se tenait sur la terre comme une échelle riche en échelons, et se dressait, afin que tous les êtres terrestres fussent élevés par lui. Elle (la croix) est un chemin large; elle est comme une échelle entre les êtres terrestres et les êtres célestes. » /Jacques de Saroug/, *Dictionnaire des symboles*, éd. Laffont, 1969, p. 385

effort de concentration établit le silence intérieur qui amène au silence extérieur comme étape finale. Le poète, au cours de l'écriture de ses vers, tourne son attention vers le silence. Les mots, fruits de son attention, ne peuvent pas être beaux s'ils ne procèdent pas d'un cheminement intérieur vers un silence de plus en plus profond :

En composant de la musique ou de la poésie on a en vue un certain silence intérieur de l'âme et on dispose les sons ou les mots de manière à rendre l'aspiration à ce silence perceptible à autrui.<sup>495</sup>

Les artistes du premier ordre savent écouter le silence. Leur attention tournée vers le vide n'est pas altérée par cette attitude contradictoire. Leur récompense, l'inspiration transcendante, fait passer dans les mots des vérités surnaturelles :

Toutes les fois aussi qu'un fragment de vérité inexprimable passe dans des mots qui, sans pouvoir contenir la vérité qui les a inspirés, ont avec elle une correspondance si parfaite par leur arrangement qu'ils fournissent un support à tout esprit désireux de la retrouver, toutes les fois qu'il en est ainsi, un éclat de beauté est répandu sur les mots.<sup>496</sup>

Le mot qui sort du silence est une révélation, si on conçoit ce mot dans son acception religieuse. Michel Sourisse constate : « qu'il est une annonce de la Parole de Dieu, du Verbe fait chair. »<sup>497</sup> C'est une idée toute proche à la poétique de Hölderlin pour qui « l'essence de la poésie est de nommer, de créer le nom ». <sup>498</sup> Simone Weil en parlant de l'inspiration transcendante, constate que « si l'attention de l'artiste est orientée vers le silence et le vide; de ce silence et de ce vide descend une inspiration qui se développe en paroles ». <sup>499</sup> Simone Weil définit le silence surnaturel comme l'harmonie parfaite que les sons ne peuvent pas décrire mais évoquer uniquement. Le miracle de la beauté réside dans le fait qu'il rend sensible le silence :

Le silence n'est pas absence de sons, mais une chose infiniment plus réelle que les sons, et le siège d'une harmonie plus parfaite que la plus belle dont les sons combinés soient susceptibles.<sup>500</sup>

Simone Weil commente un passage du *Timée* sur la beauté du monde. Elle constate que le monde, création divine ne peut être que beau : « Le monde est beau. Dieu a composé le monde en se pensant ». <sup>501</sup> Elle fait allusion à la création artistique qui, si l'inspiration est transcendante, témoigne par sa composition de la beauté du monde et

<sup>495</sup> *Cahiers I*, op. cit., p. 141

<sup>496</sup> WEIL, Simone, *Écrits de Londres*, Gallimard, 1957, p. 37

<sup>497</sup> SOURISSE, Michel, "Le langage des mathématiques", pp. 251-265, *Simone Weil et les langues*, op. cit., p. 254

<sup>498</sup> Paul Evdokimov résume ainsi, dans son livre, la lecture de Heidegger sur la poétique de Hölderlin. *L'art de l'icône*, éd. Desclée de Brower, 1972, p. 19

<sup>499</sup> *Source grecque*, op. cit., pp. 130-131

<sup>500</sup> *Attente de Dieu*, op. cit., p. 213

<sup>501</sup> *Oeuvres complètes VI.3*, op. cit., p. 97

qui en est un reflet par son ordre. Le Verbe, deuxième personne de la Trinité, est l'auteur de l'ordre. Le poème également établit un nouveau temps, un nouvel ordre. Simone Weil indique une analogie entre la création poétique et l'oeuvre de la Trinité. Elle explicite la nature du silence par rapport à quoi se définit le poème, ce silence est un silence de plénitude, divin : « Comme un poète compose un poème en pensant le silence, Dieu a engendré le Verbe en se pensant ».<sup>502</sup> Ce silence est par définition « inexprimable » :

Un poème est beau dans la mesure exacte où l'attention, en le composant, a été orientée vers l'inexprimable.<sup>503</sup>

Le paradoxe de la poésie, en sa conception mystique, se résume dans la contradiction suivante :

Un poème doit vouloir dire quelque chose, et *en même temps* rien - le rien d'en haut.<sup>504</sup>

Dans un poème de premier ordre, 'mot' et 'silence' ne s'opposent pas mais ils coexistent. Simone Weil pense que les mots, par leur arrangement, peuvent évoquer l'ordre du cosmos si l'attention est fixée vers la beauté divine :

Pour produire des vers où réside quelque beauté, il faut avoir désiré égaler par l'arrangement des mots la beauté pure et divine dont Platon dit qu'elle habite de l'autre côté du ciel.<sup>505</sup>

Par la belle image de Simone Weil, on peut dire que le poème indique le sommet de la pyramide, où les mots touchent le silence d'en haut.<sup>506</sup> En parlant du paradoxe du langage mystique, à savoir de dire l'indicible, Bernard Sese constate : « l'indicible, pourrait-on dire, est ce qui aspire éperdument à se dire; ou plus exactement c'est l'indicible qui provoque où qui produit le dire ».<sup>507</sup> Le mystique et le poète ont un même

<sup>502</sup> ibidem, p. 98. Quelques pages plus loin, Simone Weil revient à cette idée du *Timée*. Elle médite sur la vertu de l'attention de ne pas la détourner, mais de la garder orientée vers le bien pur et impossible, qui est la condition de l'accomplissement d'une bonne action. Le parallèle qu'elle fait ensuite avec la poésie, souligne que la beauté vient d'une attention non altérée : « Par là la vertu est tout à fait analogue à la création artistique. Est beau le poème qu'on compose en maintenant l'attention orientée vers l'inspiration inexprimable, en tant qu'inexprimable ». *Oeuvres complètes VI.3*, op. cit., p. 102

<sup>503</sup> ibidem, p. 97.

<sup>504</sup> *Oeuvres complètes VI.3*, op. cit., p. 110. Idée toute proche de René Char « faire un poème, c'est prendre possession d'un au-delà nuptial ». Chez ce mystique athée, le surnaturel n'est pas l'expression d'un Dieu révélé. (Cité par Paule Plouvier, « Avant-propos », pp. 1-15, *Poésie et Mystique*, Paris, L'Harmattan, 1995, p. 8)

<sup>505</sup> *L'Enracinement*, op. cit., p. 275

<sup>506</sup> Paule Plouvier utilise l'image du 'passag' pour éclairer le rôle du silence dans le langage mystique : « Le silence, sur laquelle repose toute parole authentique, est un étroit passage vers une parole vraie ». « Introduction », *Poésie et Mystique*, op. cit., p.12

<sup>507</sup> SESE, Bernard, « Poétique de l'expérience mystique selon Jean de la Croix », pp. 35-67, *Poésie et Mystique*, op. cit., p. 35

vécu : l'expérience de l'inexprimable. Paule Plouvier résume cette parenté en mettant l'accent sur le lieu d'origine de ce cette expérience ; le vide synonyme de silence : « Ce vide, cet inexprimable dynamisant où s'enracine le langage sont ce que le poète partage avec le mystique, quelle que soit la traduction personnelle qu'il en donne ». <sup>508</sup> Elle parle sous un angle différent de cette rencontre unitive avec l'absolu que Bernard Sese. Elle insiste plutôt sur le caractère imparfait du langage pour dire l'indicible qui échappe aux mots : « l'expérience poétique est une expérience du défaut de langage à rendre compte d'un réel dont le poème est désir, se mettant interminablement en chemin vers lui qui se dérobe ». <sup>509</sup>

Farron-Landry analyse la notion de la lecture, le problème de la perception du monde. Elle fait allusion à Simone Weil qui établit une analogie entre la non-lecture et l'art. Dans le grand art il y a un dépassement de la forme, un ordre sans forme. Également, le surnaturel ne peut être lu, il demande une non-lecture. Farron-Landry constate : « L'art véritable ne peut être lu, il n'est objet que d'une non-lecture. L'idéal du poète est d'exprimer le silence qui ne peut être lu ». <sup>510</sup> Parler, avec des mots, du silence surnaturel est paradoxal. « Exprimer le silence », ne peut pas être dit autrement. Pourtant Simone Weil précise que le poème n'exprime pas. Le poème enferme, évoque le silence par son ordre. Il contourne, indique ses limites, où le touche comme le sommet de la montagne : le ciel. Il est l'exploration du silence insaisissable, du réel qui se dérobe. L'interprétation d'une oeuvre d'art n'assure que des lectures approximatives.

Une fugue de Bach, un tableau de Vinci, un poème, indiquent mais n'expriment pas. /Et pourtant.../ L'art est connaissance. Ou plutôt l'art est exploration. Le grand artiste apprend des choses que, hélas il ne communique pas. <sup>511</sup>

Les mots qui émergent du silence, sont un don, que le poète accueille, qu'il reçoit au bout d'un effort d'attention, de contemplation. « L'art est attente », dit Simone Weil, une capacité de résistance à ne pas détourner l'attention tournée vers le silence, vers l'inexprimable. « Il portera des fruits dans l'attente ». <sup>512</sup> L'attente est le retrait de l'être. Par un processus de renoncement, le poète se vide et laisse place à l'inspiration surnaturelle. Le recueillement du poète fait sortir les mots du lieu ontologique de tout

<sup>508</sup> PLOUVIER, Paul, avant-propos cité, p. 10

<sup>509</sup> ibidem, p. 13

<sup>510</sup> FARRON-LANDRY, Béatrice-Clémentine, « Lecture et non-lecture chez Simone Weil », pp. 225-245, *Cahiers Simone Weil*, revue citée, décembre, 1980, p. 230

<sup>511</sup> *Oeuvres complètes VI.1*, op. cit., p. 115

<sup>512</sup> Luc 8,15 cité par Simone Weil : *Connaissance surnaturelle*, op. cit., p. 91, *Oeuvres complètes VI.4*, op. cit., p. 184

dire, du silence. Adriano Marchetti signale que la poésie est mémoire, d'où émergent les mots<sup>513</sup>. Il précise que les mots comme don, proviennent d'une donation impersonnelle « dont il est impossible de saisir et d'énoncer la nature ».<sup>514</sup> Simone Weil décrit le chemin qui amène à la grâce comme une attente qui aboutit au renoncement complet, voir même au désespoir. C'est le moment de la descente de la grâce comme don, indépendant de la volonté :

C'est après une tension longue et stérile qui se termine en désespoir, quand on n'attend plus rien, que du dehors, don gratuit, merveilleuse surprise, vient le don.<sup>515</sup>

L'inspiration où le don, vient de dehors, d'une façon inattendue. Marchetti indique : »Le vrai don est celui dont on ignore la provenance et dont on ne peut pas dresser le portrait du donateur ». Dans sa conclusion, son hésitation est purement rhétorique : « la pensée est un don et reconnaître ce don est un moyen poétique de la pensée. L'accueil, la mémoire, le silence sont des métaphores, ou peut-être non, d'une poétique mystique ».<sup>516</sup> L'inspiration surnaturelle est le fruit d'une attente, d'une contemplation du silence. Marchetti signale que la poétique de Simone Weil se joint à nouveau au sens originaire du *poiein* grec, qui signifie 'contempler', 'laisser apparaître'.<sup>517</sup>

<sup>513</sup> Marchetti fait certainement allusion ici à des passages des *Cahiers* de Simone Weil où elle indique le problème de la réminiscence chez Platon (*Oeuvres complètes* VI.2, op. cit., p. 444, où VI.3, p. 237). Dans un mythe, raconté dans le *Phèdre*, l'âme parvient, après un long voyage, à percer la voûte céleste et à contempler « l'essence intelligible ». De cette contemplation, l'âme ne garde que des réminiscences parce qu'elle n'était pas initiée à la contemplation de la réalité. Simone Weil associe probablement la réminiscence à une inscription orphique « la froide eau qui jaillit du lac de la Mémoire » (*Oeuvres complètes* VI.2, note 128, p. 643). Selon l'allusion de Marchetti, la poésie comme travail de la mémoire, serait un témoignage de ses réminiscences. Les mots qui jaillissent de ce lac de silence après une longue initiation poétique, sont les dons de l'inspiration transcendante. MARCHETTI, Adriano, « Poésie et mise en oeuvre de la vérité », pp. 159-177, *Cahiers Simone Weil*, juin 1994, p. 175

<sup>514</sup> ibidem, p. 174

<sup>515</sup> *Oeuvres complètes* VI.3, op. cit., p. 233. Le son qui comble dans la musique est un don. Il doit être la signification de la notion de « surprise » évoquée dans le passage de Simone Weil : « musique attendue entièrement comblée et en même temps surprise entière ». *Cahiers* III, op. cit., p. 86

<sup>516</sup> MARCHETTI, Adriano, « Poésie et mise en oeuvre de la vérité », article cité, p. 174

<sup>517</sup> ibidem, p. 175

## 2. La création poétique et le vide du moi

L'art, selon l'appréciation weilienne, est attente, attente de l'inspiration<sup>518</sup>. Elle utilise pour l'attente la notion grec de 'hupomonei', qu'elle pourvoit d'une interprétation métaphysique. Elle indique que la traduction qu'on confère à ce mot grec, à savoir 'in patientia', n'est pas juste. Il signifie « rester sur place, immobile, dans l'attente, sans être ébranlé ni déplacé par aucun choc du dehors ».<sup>519</sup> Le passage, où elle donne cette interprétation, indique l'attitude de l'âme qui par la douleur est clouée sur un lieu fixe. L'immobilité de l'âme permet au surnaturel, présent sous forme de l'infiniment petit, à « grandir et porter des fruits dans l'attente ».<sup>520</sup> L'attitude de l'attente n'est pas une attitude passive que suggère la traduction 'in patientia'. Rester immobile, demande un renoncement de la volonté à aller vers de l'avant. C'est un travail de discipline du corps qui permet de maintenir l'attention tournée vers le surnaturel, vers l'inspiration. Simone Weil met en garde de se forcer dans l'attente, l'inspiration n'est pas dû à un effort de volonté :

Quoi de plus sot que de raidir des muscles et serrer les mâchoires à propos de vertu, ou de poésie, ou de la solution d'un problème? L'attention est tout autre chose.<sup>521</sup>

Si on n'a pas la conviction que la solution existe, l'attention sera altérée. Simone Weil montre que l'attention parfaite, non altérée est équivalente à la prière :

L'attention, à son plus haut degré, est la même chose que la prière. Elle suppose la foi et l'amour.<sup>522</sup>

Elle signale qu'on ne peut pas fabriquer de beaux vers si on ne possède pas cette qualité de l'attention. Dans la production du beau, il faut avoir suffisamment de foi pour résister à toute tentation qui pourraient détourner l'attention du surnaturel. « Pour produire des vers où réside quelque beauté, il faut avoir désiré égaler par l'arrangement

<sup>518</sup> *La Connaissance surnaturelle*, op. cit., p. 91

<sup>519</sup> *Pensées sans ordre concernant l'amour de Dieu*, Gallimard, 1962, p. 76

<sup>520</sup> ibidem. Simone Weil indique qu'il s'agit de la "graine infinitésimale d'amour divin" de l'Evangile. Certainement elle fait allusion au passage de l'Evangile de Matthieu où il est question de la graine de sénevé comme représentante du surnaturel dans l'âme. Notons que cette graine qui est la plus petite des graines, est l'image de Dieu, le Un, équivalent du point en terme géométrique. Le passage de l'Evangile compare l'accroissement du surnaturel dans l'âme à l'agrandissement de cette graine : « Le Royaume des Cieux est semblable à un grain de sénevé qu'un homme a pris et semé dans son champ. C'est bien la plus petite de toutes les graines, mais, quand il a poussé, c'est la plus grande des plantes potagères, qui devient même un arbre, au point que les oiseaux du ciel viennent s'abriter dans ses branches. » Mt. 13,31, *La Bible de Jérusalem*, éd. Desclee de Brouwer, 1975, p.1448

<sup>521</sup> *Oeuvres complètes VI.2.*, op. cit., p. 297

<sup>522</sup> ibidem

des mots la beauté pure et divine ». <sup>523</sup> Le désir de la beauté pure seul amène à la perfection de l'oeuvre. Si le poète n'a pas visé l'absolu, dans sa recherche du mot juste, il ne trouvera pas la solution parfaite :

Celui qui compose des vers avec le désir d'en réussir d'aussi beaux que ceux de Racine ne fera jamais un beau vers. Encore bien moins s'il n'a même pas cette espérance. <sup>524</sup>

Simone Weil fait comprendre par l'explication de perfectionnement de l'âme que seul le désir du bien pur détruit le mal, l'imperfection en nous. Ce parallèle spirituel éclaire le processus de l'écriture d'un poème. Les mots beaux sont produits par l'inspiration surnaturelle. Le poète qui remplace un mot imparfait par un autre pour trouver la solution idéale, n'y arrivera jamais, restera toujours au même niveau d'imperfectionnement :

Une des vérités fondamentales du christianisme, c'est qu'un progrès vers une moindre imperfection n'est pas produit par le désir d'une moindre imperfection. Seul le désir de la perfection a la vertu de détruire dans l'âme une partie du mal qui la souille. <sup>525</sup>

Également en langue spirituelle, Simone Weil précise le caractère de l'attente. Elle indique que « les biens les plus précieux ne doivent pas être cherchés, mais attendus ». <sup>526</sup> Le fait, qu'on veuille chercher la solution et non attendre, montre qu'on ne résistait pas à la tentation de progresser par ses propres forces. Dans toutes les activités de la pensée, cette attitude est à l'origine de l'imperfection de l'oeuvre :

Tous les contresens dans les versions, toutes les absurdités dans la solution des problèmes de géométrie, toutes les gaucheries du style et toutes les déféctuosités de l'enchaînement des idées dans les devoirs de français, tout cela vient de ce que la pensée s'est précipitée hâtivement sur quelque chose, et étant ainsi prématurément remplie n'a plus été disponible pour la vérité. La cause est toujours qu'on a voulu être actif; on a voulu chercher. <sup>527</sup>

Simone Weil met la notion de l'attention en premier lieu dans sa doctrine spirituelle, et dans sa conception poétique. L'exigence de la plénitude de l'attention est à la base de toutes les activités qui visent la création de quelque chose qui reflète des valeurs surnaturelles :

Le poète produit le beau par l'attention fixée sur du réel. (...) Les valeurs authentiques et pures de vrai, de beau, de bien, dans l'activité d'un être humain se produisent par un seul et même acte, une certaine application à l'objet de la plénitude de l'attention. <sup>528</sup>

<sup>523</sup> *L'Enracinement*, op. cit., p. 275

<sup>524</sup> *ibidem*

<sup>525</sup> *ibidem*

<sup>526</sup> *Attente de Dieu*, op. cit., p. 93

<sup>527</sup> *ibidem*

<sup>528</sup> *Oeuvres complètes VI.3*, op. cit., p. 137. Dans la suite de cette réflexion, Simone Weil envisage le travail de l'attention comme le but de toutes les études scolaires : « L'enseignement ne devrait avoir pour



Dans le cas où l'attention est entièrement fixée sur le surnaturel, la condition du passage de l'inspiration est établie. La plénitude de l'attention suppose l'anéantissement du 'moi' qui peut entraver le passage du surnaturel. Simone Weil fonde toute la réflexion de la création sur l'existence d'une telle qualité d'attention : « L'attention extrême est ce qui constitue dans l'homme la faculté créatrice ».<sup>529</sup> Miklos Veto analyse la notion de l'action non-agissante dans l'oeuvre weilienne. Il constate que la création artistique, en d'autres formes d'action créative, est celle où le 'moi' est absent. La création se fait par l'impulsion surnaturelle, ce n'est pas la volonté du moi qui agit.

Créer une oeuvre d'art ou donner naissance à un homme sont les plus hautes formes d'action (...). La forme suprême de l'abnégation est la création, car on fait exister quelque chose d'où on est absolument absent. (...) Le parfait agir non-agissant ne fait qu'exprimer une lecture correcte de la nécessité d'où le moi est absent.<sup>530</sup>

Dans l'*Attente de Dieu*, Simone Weil invite à l'imitation de Dieu pour qui la Création est un renoncement : « La Création est de la part de Dieu un acte non pas d'expansion de soi, mais de retrait, de renoncement ».<sup>531</sup> Elle indique que le renoncement à sa toute-puissance est un acte d'amour qui permet l'existence des êtres moins parfaits que lui : « Dieu a permis d'exister à des choses autres que Lui et valant infiniment moins que Lui ».<sup>532</sup> Simone Weil dans les *Cahiers*, revient sur cette idée de Dieu qui abandonne sa puissance dans la création :

Le Christ s'est *vidé* de sa nature divine et a pris celle d'un esclave. Il s'est abaissé jusqu'à la croix - jusqu'à la séparation d'avec Dieu. (...) Comment devons-nous l'imiter?<sup>533</sup>

L'union mystique avec Dieu ne se fait que par l'anéantissement du 'je'. Simone Weil analyse la valeur de ce 'je' dans un fragment des *Cahiers* postérieur au passage cité plus haut, elle constate que ce 'je' est en même temps une protection contre l'exposition totale de l'être au soleil divin. On renonce à ce 'je' par amour comme l'a fait Dieu :

fin que de préparer la possibilité d'un tel acte par l'exercice de l'attention. » (ibidem)

<sup>529</sup> *Oeuvres complètes* VI.3, op.cit., p. 128

<sup>530</sup> VETO, Miklos, *La Métaphysique religieuse de Simone Weil*, op. cit., p. 138

<sup>531</sup> *Attente de Dieu*, op. cit., p. 131

<sup>532</sup> ibidem

<sup>533</sup> *Oeuvres complètes* VI.2, op. cit., p. 302. Ce fragment se trouve après un passage grec du Nouveau Testament que Simone Weil traduit : « il s'est *vidé* prenant l'essence d'un esclave ». (Épître de St. Paul aux Philippiens, 2, 6-10). La méthode de traduction weilienne peut être illustrée, sa précision peut être révélée si nous comparons la phrase traduite à d'autres variantes. La traduction oecuménique de la Bible / TOB/, (éd. du Cerf, 1988), utilisée dans les *Oeuvres complètes*, emploie un autre verbe : « il s'est dépouillé prenant la condition de serviteur » (ibidem, p. 302). Simone Weil souligne en italique le verbe 'vider', c'est un mot clé de sa doctrine spirituelle. Le vide est l'endroit que la grâce peut remplir, parce qu'elle est d'essence fluide. La traduction de la Bible de Jérusalem est plus près de l'idée de l'abnégation de la personne divine : « il s'anéantit lui-même, prenant condition d'esclave ». (éd. Desclée Brouwer, 1975)

C'est Dieu qui par amour se retire de nous afin que nous puissions l'aimer. Car si nous étions exposés au rayonnement direct de son amour, sans la protection de l'espace, du temps, de la matière, nous serions évaporés comme l'eau au soleil, il n'y aurait pas assez de *je* en nous pour aimer, pour abandonner le *je* par amour.<sup>534</sup>

L'acte de créer suppose le renoncement, l'inspiration peut passer là où il y a le vide du 'je'. Comme dans l'union mystique, Dieu peut être présent si nous consentons à la destruction du 'je' : « Dieu ne peut aimer en nous que ce consentement à nous retirer pour le laisser passer, comme lui-même, créateur, s'est retiré pour nous laisser être ».<sup>535</sup> Miklos Veto prend le terme de 'décréation' comme concept de base de la doctrine spirituelle de Simone Weil. Le mot 'décréation' - comme il indique, est un néologisme de Péguy repris par Simone Weil avec une signification nouvelle : « C'est le seul terme qui puisse exprimer adéquatement son intuition fondamentale, celle de la vocation auto-annihilatrice des êtres humains ».<sup>536</sup> En 'décréant' le moi, l'homme imite l'acte de la création divine. Miklos Veto souligne l'importance de l'idée weilienne selon laquelle « pour Dieu l'acte de la création ne fut pas une expansion de soi mais bien plus une renonciation ou une abdication ».<sup>537</sup>

Miklos Veto dénombre les trois composants de l'être humain.<sup>538</sup> Selon ce schéma anthropologique weilien, il faut distinguer l'aspect matériel, physique de l'homme, ensuite l'homme autonome disposant du libre arbitre et la partie incréée<sup>539</sup>, surnaturelle de l'homme. Le seul acte qui appartienne vraiment à l'homme et qui n'est pas lié à son déterminisme matériel (selon les termes weilien qui n'est pas soumis à la nécessité qui gère le monde matériel), est de renoncer à son autonomie, d'anéantir librement le moi, essence de son être. Ainsi l'homme parfait weilien est un homme décréé, complètement absorbé par le surnaturel. Miklos Veto cite Simone Weil pour définir le processus de décréation : « on se décrée en faisant passer le créé dans l'incréé ».<sup>540</sup> La partie incréée

<sup>534</sup> *Oeuvres complètes VI.3*, op. cit., p. 86

<sup>535</sup> *ibidem*

<sup>536</sup> VETO, Miklos, *La Métaphysique religieuse de Simone Weil*, op. cit., p. 19. Monique Broc-Lapeyre souligne également l'importance de cette pensée fondamentale de la destruction radicale du moi et elle y voit une similitude avec le misticisme rhénoflamand : « La philosophe et mystique contemporaine Simone Weil retrouve les accents mêmes des courants mystiques rhénoflamands entraînant à une complète annihilation de soi-même délibérée, consciente ». (« Le goût à rien », Acte du Colloque *Esthétique des goûts et des couleurs*, sous la dir. de Régine Pietra, in *Recherches sur la philosophie et le langage*, n° 20, 1998, p. 87)

<sup>537</sup> *ibidem*, p. 20

<sup>538</sup> *ibidem*, p. 40

<sup>539</sup> Le mot 'incréé' est emprunté à Maître Eckhart par Simone Weil, il exprime la présence divine ici-bas. Voir le développement du terme plus en détail *ibidem*, p. 40

<sup>540</sup> *ibidem*

de l'homme est une présence infiniment petite, que Simone Weil compare, comme nous l'avons vu, au grain de sénévé. C'est un point central de l'âme vers lequel convergent tous les mouvements décréateurs. Le renoncement à l'autonomie de l'être est un acte libre et sous-entend le désir de participer à l'amour divin. Miklos Veto souligne que cette partie 'incréée' de l'homme est le lieu de l'amour surnaturel. L'homme consent à l'anéantissement de moi pour devenir l'homme parfait :

L'Amour de Dieu est représenté dans l'homme par « l'incréé » où gît la liberté s'exerçant par l'amour et le consentement. Tout effort décréateur ne sert qu'à enlever ce fatras d'autonomie qui le paralyse, car c'est par l'autonomie que l'homme « manque » sa vocation d'être l'image de Dieu.<sup>541</sup>

Le processus de décréation est intimement lié à la notion de l'attention, de la contemplation. Au cours de la contemplation nous établissons une distance entre le moi et le monde, nous appréhendons l'extension du moi. Ce retrait de l'être, ce renoncement au désir de la possession du monde est douloureux mais l'homme y consent par amour :

La condition de toute décréation est la contemplation de la réalité extérieure et la décréation elle-même a lieu quand la contemplation se fonde dans le consentement. Attention et désir respectivement sont les facultés humaines qui véhiculent ces deux attitudes fondamentales.<sup>542</sup>

Simone Weil, dans son essai sur la doctrine pythagoricienne, décrit une forme particulière de l'attention, l'attention intellectuelle. Selon sa signification pythagoricienne, l'intelligence est la faculté humaine qui établit des rapports :

Un et un peuvent rester côte à côte durant la perpétuité des temps, ils ne seront jamais deux si une intelligence n'opère pas l'acte de les ajouter. L'intelligence attentive a seule la vertu d'opérer les connexions...<sup>543</sup>

Cette attention intellectuelle est une faculté créatrice, elle recrée d'une certaine façon le réseau des rapports qui tissent le monde. Dans ce même essai, Simone Weil insiste sur le fait qu'on ne devient jamais égal à Dieu, créateur du monde : « Ce n'est pas directement entre Dieu et l'homme qu'il y a quelque chose d'analogue à un lien d'égalité, c'est entre deux rapports ».<sup>544</sup> L'établissement des rapports, la réalisation des connexions est ce que les platoniciens appellent l'esprit de géométrie :

<sup>541</sup> ibidem

<sup>542</sup> ibidem, p. 6

<sup>543</sup> *Intuitions pré-chrétiennes*, op. cit., p. 154. L'intelligence attentive suppose la disposition libre de l'orientation de la pensée. Dans le cas du travail à la chaîne, l'attention de l'ouvrier est fixée sur la succession du mouvement. Cette monotonie de passage du temps est atroce. La « mauvaise » et la « bonne » monotonie se distingue du caractère de l'attention qui dans le cas premier est « une attention attachée », dans le seconde « une attention libre » (*Condition ouvrière*, Gallimard, coll. « Idées », 1964, p. 151).

<sup>544</sup> ibidem, p. 132

Cette vertu de l'attention intellectuelle en fait une image de la Sagesse de Dieu. Dieu crée par l'acte de penser. Nous, par l'attention intellectuelle, nous ne créons certes pas, nous ne produisons aucune chose, mais pourtant dans notre sphère nous suscitons en quelque sorte de la réalité.<sup>545</sup>

Par la contemplation, nous oublions notre moi et nous nous laissons imprégner par le monde environnant. Simone Weil constate que la beauté du monde contemplée est issue de la perception du réseau des connexions. La matière inerte porte l'empreinte du Dieu créateur, l'obéissance de la nature à la force de la pesanteur est source de beauté. L'attention du spectateur d'un paysage n'est pas orientée sur un endroit précis, il se laisse s'imprégner par la nature environnante. Le réseau des rapports de force que Simone Weil désigne par le mot 'nécessité' peut être modélisé mathématiquement. Le sentiment de joie de pouvoir percevoir les rapports est à l'origine du sentiment du beau :

Quand nous sommes seuls en pleine nature et disposés à l'attention, quelque chose nous porte à aimer ce qui nous entoure, et qui n'est fait pourtant que de matière brutale, inerte, muette et sourde. Et la beauté nous touche d'autant plus vivement que la nécessité apparaît d'une manière plus manifeste, par exemple dans les plis que la pesanteur imprime aux montagnes ou aux flots de la mer, dans le cours des astres. Dans la mathématique pure aussi, la nécessité resplendit de beauté.<sup>546</sup>

Dieu se retire du monde et le laisse fonctionner selon son mécanisme propre. Le monde est sous le règne de la nécessité. Pourtant il garde son caractère créé. Création et créature sont à une distance infinie, le beau est un intermédiaire, un rapport à ce deuxième niveau de la médiation pythagoricienne. Le sentiment de la beauté du monde n'est autre chose que la découverte de l'empreinte divine sur la matière.<sup>547</sup> Dieu en tant que créateur a posé une limite à la matière illimitée. Dans la nature, le regard contemplatif découvre dans les plis des montagnes la docilité de la matière à la force, à la pesanteur. L'obéissance est alors l'ordre du monde que l'homme découvre par le sentiment du beau.<sup>548</sup> L'ordre est l'oeuvre de la 'Sagesse éternelle', du principe créateur :

La force brute n'est pas souveraine ici-bas. Elle est par nature aveugle et indéterminée. Ce qui est souverain ici-bas, c'est la détermination, la limite. La Sagesse éternelle emprisonne cet univers dans un réseau, dans un filet de déterminations. L'univers ne s'y débat pas. La force brute de la matière, qui nous paraît souveraineté, n'est pas autre chose en réalité que

<sup>545</sup> ibidem, p. 155

<sup>546</sup> ibidem, p. 158

<sup>547</sup> Pour démontrer ce rôle primordial du beau, Simone Weil parle même de la présence divine dans la matière : « La beauté est vraiment, comme le dit Platon, une incarnation de Dieu » (*Connaissance surnaturelle*, op. cit., p. 312 (voir également *Cahiers III*, op. cit., p. 58 cité dans le chapitre II, sur la technique artistique, note 257).

<sup>548</sup> VETO, Miklos, *La Métaphysique religieuse de Simone Weil*, op. cit., p. 88 : « La nécessité qui n'est qu'une disposition éternelle de Dieu (*Connaissance surnaturelle*, p. 307) montre l'obéissance du cosmos au Seigneur, une obéissance dont l'éclat est la beauté. Tout ce qui est, est beau, puisque tout est en harmonie avec la volonté de Dieu, donc obéissant. L'unité totale de cette obéissance est l'ordre du monde. »

parfaite obéissance. (...) C'est là la vérité qui nous mord le coeur chaque fois que nous sommes sensibles à la beauté du monde.<sup>549</sup>

Dieu créateur est le limitant, la limite est le signe de sa présence dans le monde. Dans le deuxième chapitre, nous avons analysé la limite comme origine transcendante. Simone Weil définissait la limite également comme rapport.<sup>550</sup> Dans le contexte de la création artistique, elle relève le problème de la transition, du rapport entre les composants de l'oeuvre d'art. Dans un sens plus large, toute « création est de la matière mise en ordre par Dieu ».<sup>551</sup> Dans la création du monde, Simone Weil définit le 'Logos' comme rapport : « Logos veut dire parole, mais bien plus encore rapport »<sup>552</sup>. Elle souligne que dans la tradition pythagoricienne le mot 'nombre' et 'rapport' sont considérés comme synonymes. Par le mot 'logos' s'ouvre l'évangile de Saint Jean que Simone Weil traduit par cet esprit pythagoricien 'verbe-médiateur' : « A l'origine était la Médiation; et la Médiation était auprès de Dieu. (...) tout a pris naissance à travers elle ».<sup>553</sup> Dieu est alors principe ordonnateur du monde.<sup>554</sup> L'ordre du monde dont la manifestation est le beau, n'est pas un ordre « définissable ». Miklos Veto souligne « qu'il ne s'agit pas d'une présence contingente ou transcendante, mais d'une immanence merveilleuse ».<sup>555</sup> Dans le cas d'une oeuvre d'art, d'un poème, si on peut expliquer le rôle du mot dans la composition, il n'y a pas eu vraiment du beau. On ne peut pas avoir une autre explication que le mot y est par une nécessité, sinon la volonté de l'auteur y sera sensible :

L'ordre du monde est le beau et non un ordre définissable. Comme quand tel mot a été mis pour tel effet le poème est médiocre... (ou le critique...)<sup>556</sup>

Paul Valéry a recours, également à l'analogie primordiale qui existe entre la création du monde et la création de l'oeuvre d'art. Il décrit le sentiment du beau par le terme de 'l'émotion poétique' en le distinguant de 'l'émotion ordinaire'. L'émotion poétique est bien distincte des affections particulières de l'individu, elle est une sensation de

<sup>549</sup> WEIL, Simone, *L'Enracinement*, op. cit., p. 358-359

<sup>550</sup> chapitre B, note 221

<sup>551</sup> WEIL, Simone, *Intuitions préchrétiennes*, op. cit., p. 129

<sup>552</sup> WEIL, Simone, *La Source grecque*, op. cit., p. 111, voir également *L'Enracinement*, p. 239 : « le mot Logos veut dire relation plus encore que parole. »

<sup>553</sup> ibidem, p. 167

<sup>554</sup> *Cahiers III*, op. cit., p. 58. Simone Weil utilise le terme « du Verbe ordonnateur » pour désigner l'incarnation de Dieu, qui est le synonyme de l'Ame du monde, de la deuxième personne divine. Voir également *Oeuvres complètes VI.3*, op. cit., p. 61-62 : « Verbe ordonnateur du monde (Ame du monde), d'où procède la beauté. Elle exige la docilité de la nécessité au bien, docilité miraculeuse. »

<sup>555</sup> VETO, Miklos, *La Métaphysique religieuse de Simone Weil*, op. cit., p. 88

<sup>556</sup> WEIL, Simone, *La Source grecque*, op. cit., p. 129

l'univers. Cette sensation trouve une définition semblable à la définition weilienne de l'ordre du monde.

*Sensation d'univers.* J'ai voulu dire que l'état ou émotion poétique me semble consister dans une perception naissante, dans une tendance à percevoir un *monde*, ou système complet de rapports.<sup>557</sup>

En cas d'un poème médiocre, l'auteur a cherché à produire un effet quelconque, son action ne peut pas être productrice du beau. Selon les termes kantien, le beau est une finalité sans fin. Un tel poème ne résisterait pas longtemps à notre attention, au contraire, quelque chose de parfaitement beau nous rend possible la contemplation désintéressée. Selon la formulation de Miklos Veto, « la continuation du plaisir de la contemplation a donc sa source dans la contemplation elle-même ».<sup>558</sup> Le poème est beau dans son ensemble, il est objet de contemplation. Il ne peut pas avoir une autre finalité que lui-même. Paul Valéry voit dans cette spécificité de la poésie l'élément essentiel qui la distingue de la prose :

La poésie n'a pas le moins du monde pour objet de communiquer à quelqu'un quelque notion déterminée, - à quoi la prose doit suffire.<sup>559</sup>

La contemplation désintéressée suppose qu'on ne veut pas s'approprier l'objet beau. Le beau nous apprend le renoncement à ce désir, il nous conduit à respecter la distance qui nous sépare de l'objet de notre regard. Si nous ne respectons pas cette distance, nous risquons de détruire le beau : « Une chose perçue comme belle, est une chose à quoi on ne touche pas, à quoi on ne veut pas toucher, de peur d'y nuire »<sup>560</sup>. La distance est l'élément constitutive dans la perception du beau :

Le poème enseigne à contempler les pensées au lieu de les changer.<sup>561</sup>

Un beau poème est une unité en soi, on ne désire pas y ajouter où en enlever quelque chose. Chaque mot est un élément constitutif de son ordre immuable, il n'y a pas d'autre explication à son utilisation sinon sa nécessité.

Par le terme kantien il y a une 'finalité sans fin' dans l'oeuvre d'art, tout y est soumis au règne de la nécessité comme dans le cas de la beauté du monde :

<sup>557</sup> VALÉRY, Paul, *Oeuvres I*, coll. Pléiade, Gallimard, 1957, p. 1363

<sup>558</sup> VETO, Miklos, *La Métaphysique religieuse de Simone Weil*, op. cit., p. 96

<sup>559</sup> VALÉRY, Paul, *Oeuvres I*, op. cit., p. 1510. Voir également : « Le sujet d'un poème lui est aussi étranger et aussi important que l'est à un homme, son nom. » *Oeuvres II*, coll. Pléiade, Gallimard, 1960, p. 548

<sup>560</sup> WEIL, Simone, *La Source grecque*, op. cit., p. 120

<sup>561</sup> *Oeuvres complètes VI. I*, op. cit., p. 143

Pour un poème vraiment beau, la seule réponse, c'est que le mot est là parce qu'il convenait qu'il y fût. La preuve de cette convenance, c'est qu'il est là, et que le poème est beau. Le poème est beau, c'est-à-dire que le lecteur ne souhaite pas qu'il soit autre.

C'est ainsi que l'art imite la beauté du monde.<sup>562</sup>

Miklos Veto spécifie le terme kantien chez Simone Weil. Il souligne que tout objet désiré par l'homme lui est une fin sauf la forme de la finalité :

Dans la forme de tout ce qui est beau nous discernons une certaine harmonie et régularité mais qui ne sont fonction d'aucune fin, elles sont, si l'on peut dire, leur propre fin ou bien comme dit Kant, elles manifestent une finalité sans fin actuelle, une finalité formelle.<sup>563</sup>

Simone Weil s'inspire du *Timée* de Platon pour analyser l'analogie de l'oeuvre d'art et la beauté du monde. L'artiste doit s'inspirer en suivant le Modèle parfait, « ce qui est éternellement identique à soi-même »<sup>564</sup> pour créer une oeuvre de premier ordre « car ce qui ressemble à l'imparfait ne peut pas être beau »<sup>565</sup>. La création du monde ne peut pas être conçue par une ressemblance à une activité humaine qui sous-entend toujours la fabrication d'un objet pour une fin. Seul l'oeuvre d'art de premier ordre peut susciter le sentiment du beau que nous éprouvons également dans la contemplation du monde :

Dans le monde comme dans l'oeuvre d'art, il y a finalité sans aucune fin représentable. Toutes les fabrications humaines sont des ajustements de moyens en vue de fins déterminées, sauf l'oeuvre d'art où il y a ajustement de moyens, où il y a évidemment finalité, mais où on ne peut concevoir aucune fin. (...)

L'analogie entre le monde et une oeuvre d'art a sa vérification expérimentale dans le sentiment même de la beauté du monde, car le beau est la seule source du sentiment de beauté. Cette vérification ne vaut que pour ceux qui ont éprouvé ce sentiment, mais ceux qui ne l'ont jamais éprouvé, et qui sont sans doute très rares, ne peuvent peut-être être amenés à Dieu par aucune voie.<sup>566</sup>

Simone Weil constate que ceux qui n'ont jamais éprouvé le sentiment du beau sont peu nombreux. Dans le sillage du *Timée* de Platon, elle assigne au beau un rôle primordial : « Ce serait une erreur de croire que la sensibilité à la beauté soit le privilège d'un petit nombre de gens cultivés. Au contraire, la beauté est la seule valeur universellement reconnue. »<sup>567</sup> Mária Bodor examine le beau métaphysique et sa réalité

<sup>562</sup> *Attente de Dieu*, op. cit., p. 168-169. Dans la suite de son raisonnement, Simone Weil met en garde les professeurs de littérature de ne pas abuser de la méthode de l'explication de texte : « Les choses ont des causes et non des fins. Ceux qui croient discerner des desseins particuliers de la Providence ressemblent aux professeurs qui se livrent aux dépens d'un beau poème à ce qu'ils nomment l'explication du texte. » (ibidem)

<sup>563</sup> VETO, Miklos, "Le piège de Dieu. L'idée du beau dans la pensée de Simone Weil". *La Table Ronde*, 1964, n. 197, pp. 71-78, p.82

<sup>564</sup> PLATON, *Timée*, 28 b, cité par Simone Weil, *Intuitions pré-chrétiennes*, op. cit., p. 22

<sup>565</sup> WEIL, Simone, *Intuitions pré-chrétiennes*, op. cit., p. 23

<sup>566</sup> ibidem

<sup>567</sup> ibidem, p. 38. Voir également : « Le beau est le seul critérium de valeur dans la vie humaine. Le seul

directe dans la pensée grecque. Elle se pose également la question de savoir si l'expérience du beau métaphysique ne serait pas le privilège des personnes qui possèdent une haute capacité intellectuelle. Par la description du beau métaphysique, elle lui confère également une valeur universelle : « Le beau métaphysique dispose des propriétés indéniables - malgré toute sa complexité - qui révèlent, d'une manière évidente, son caractère universel, sa présence réelle, reconnues par tout le monde ».<sup>568</sup>

Nous devons souligner ce rôle du beau dans la pensée grecque dont s'inspire Simone Weil dans sa réflexion sur la création artistique. « Le beau parle à tous les cœurs »,<sup>569</sup> c'est le moyen par lequel Dieu s'empare de l'âme de l'homme : « Le bien doit séduire la chair pour pouvoir se montrer à l'âme. La beauté est cette séduction. »<sup>570</sup> Le beau, dans cette conception platonicienne, amène au bien. C'est le piège de Dieu, tendu à l'homme attentif au beau. Il lui pose une graine dans le centre de son âme qui commence à croître pour en devenir son essence. Cette présence de la graine qui est équivalent de la partie 'incrée' de l'âme, grandit par la contemplation, en passant par des périodes de douleurs. L'homme n'a rien d'autre à faire qu'à éviter sa disparition, à assurer la bonne terre tout autour : « Ce n'est pas aussi facile qu'il semble, car la croissance de la graine en nous est douloureuse. De plus, du fait même que nous acceptons cette croissance, nous ne pouvons nous empêcher de détruire ce qui la gênerait, d'arracher des mauvaises herbes, de couper du chiendent; et malheureusement ce chiendent fait partie de notre chair même, de sorte que ces soins de jardinier sont une opération violente. Néanmoins la graine, somme toute, croît toute seule. »<sup>571</sup> Simone Weil se sert de l'image du jardinier pour illustrer le progrès spirituel. Elle ajoute, à la fin de sa réflexion sur l'accroissement de la graine en arbre, que nous aurions été certainement plus prudents au début si nous avions connu l'effet que la graine produirait en nous. Elle souligne qu'on ne peut plus échapper à ce piège : « Dieu a mis la graine en nous, sans que nous sachions quelle était cette graine. Si nous avions su, nous n'aurions pas dit oui au premier moment. C'est cet arbre qui a poussé en nous, qui est devenu indéracinable. Seule une trahison peut le déraciner. »<sup>572</sup> Le consentement au bien s'opère au moment de l'attention au beau. Le

qu'on puisse appliquer à tous les hommes. » *Cahiers I*, op. cit., pp. 94-95

<sup>568</sup> BODOR, Mária, *A lét metafizikai szépségei*, op. cit., p. 44: "A metafizikai szépségnek ugyanis olyan, minden kétséget kizáró tulajdonságai vannak - minden összetettség ellenére -, amelyek mindenki előtt teljes egyértelműséggel tanúsítják annak egyetemes és mindenki által felismerhető valós jelenlétét. »

<sup>569</sup> WEIL, Simone, *Intuitions pré-chrétiennes*, op. cit., p. 39

<sup>570</sup> *Oeuvres complètes V.3*, op. cit., p. 45

<sup>571</sup> *Attente de Dieu*, op. cit., p. 118

<sup>572</sup> *ibidem*, p. 119



bien en nous s'agrandit même malgré notre volonté. Seul le refus du bien peut empêcher sa croissance : « Les plus criminelles faiblesses ne peuvent plus alors détacher, à condition qu'il n'y ait pas consentement à la faiblesse ».<sup>573</sup> Simone Weil revient à cette idée de la force du bien en nous, un peu plus loin dans ses *Cahiers*. Elle veut souligner le fait que si le désir du bien reste intact en nous, malgré toute notre imperfection, la graine croîtra :

L'atome de bien pur, qui, une fois entré dans l'âme, croît exponentiellement, sans que rien puisse l'en empêcher, s'il n'y a pas trahison, même les faiblesses les plus criminelles.<sup>574</sup>

L'atome de bien pur est l'oeuvre de l'amour surnaturel. C'est un germe d'amour, issu du contact de l'âme avec le surnaturel. Il ne peut être qu'infiniment petit, c'est un lieu d'intersection entre les deux mondes. Pourtant il est à la fois infiniment petit et infiniment agissant. Au début, il passe inaperçu, puis sa croissance s'opère dans le secret. Simone Weil utilise l'image de l'oeuf qui représente notre âme dans laquelle grandit le surnaturel : « Notre âme est un oeuf où ce germe divin devient oiseau. L'embryon d'oiseau se nourrit de l'oeuf; devenu oiseau, il brise la coquille, sort, et picore des grains. »<sup>575</sup> Le germe, le grain est la partie non-crée de l'âme, au cours de sa germination il se nourrit de l'âme même. L'âme est enfermée dans sa pellicule d'égoïsme, l'embryon mange cette partie de l'âme, il ne reste que la coquille même. Cette image de la croissance spirituelle montre la voie de l'ascèse. Par le renoncement, par la destruction de la partie qui dit 'je', il ne reste que la partie physique de l'homme. Ce renoncement est un consentement libre, une auto-destruction en vue du développement de l'amour dans l'âme. L'embryon mange cette partie de l'âme sans autorisation de celle-ci. L'homme a un seul pouvoir en sa possession, c'est de consentir à cette opération. Il ne peut pas poser une finalité à ce renoncement, telle que l'amour de Dieu, sinon il fait une personne de Dieu, une idole : « Le grain de grenade. On ne s'engage pas à aimer Dieu, on consent 'à l'engagement qui a été opéré en soi-même ».<sup>576</sup> Au cours de cette opération douloureuse pendant laquelle nous détruisons le mal en nous qui dit 'je', il ne faut pas désespérer. Il faut garder le désir pur qui n'est pas orienté vers un objet du monde, c'est un désir sans objet. Si on se détache des objets du monde,

<sup>573</sup> *Cahiers III*, op. cit., p. 12

<sup>574</sup> *ibidem*, p. 89. Simone Weil utilise ici l'expression de « l'atome de bien pur » pour désigner le point surnaturel. L'équivalent dans la tradition grecque est le grain de grenade de l'hymne à Déméter qu'elle compare au grain de sénévé de l'Evangile dans la suite de la citation.

<sup>575</sup> *Connaissance surnaturelle*, op. cit., p. 253

<sup>576</sup> *Cahiers III*, op. cit., p. 13

on laisse place à l'énergie surnaturelle qui travaille dans l'âme. L'âme est alors absorbée par le surnaturel, le 'moi' est disparu. L'homme diminue à son niveau physique, il devient soumis à la nécessité, et en même temps obéissant à la suite de son libre consentement. Sortir de l'oeuf signifie avoir le contact direct avec la nécessité que Simone Weil nomme 'le réel' : « Notre âme est séparée de toute réalité par une pellicule d'égoïsme, de subjectivité, d'illusion; le germe du Christ déposé par Dieu dans notre âme se nourrit d'elle; quand il est assez développé, il brise l'âme, la fait éclater, et entre en contact avec la réalité ». <sup>577</sup> L'énergie surnaturelle envahit toute l'âme, cette union avec l'amour est un état de grâce, en terme poétique, pure inspiration. Cet état n'a pas de durée qui lui est propre, l'homme passé par cet état est au début de son chemin de perfection. Il doit encore picorer suffisamment de grains.

Notre âme doit être uniquement un lieu d'accueil et de la nourriture pour ce germe divin. Nous ne devons pas donner à manger à notre âme. Nous devons donner notre âme à manger à ce germe. Après quoi il mange lui-même, directement, tout ce qu'auparavant notre âme mangeait. Notre âme est un oeuf où ce germe devient oiseau. L'embryon d'oiseau se nourrit de l'oeuf; devenu oiseau, il brise la coquille, sort, et picore des grains. <sup>578</sup>

L'homme touché par la grâce reste dans le monde mais comme la balance après un moment d'équilibre, il devient plus juste. Il doit encore confronter le monde jusqu'au moment de l'auto-destruction définitive qui est la sortie du monde visible :

C'est une image très antique. L'oeuf, c'est ce monde visible. Le poussin, c'est l'Amour, l'Amour qui est Dieu même et qui habite au fond de tout homme, d'abord comme germe invisible. Quand la coquille est percée, quand l'être est sorti, il a encore pour objet ce monde. <sup>579</sup>

Cette citation est un extrait de la lettre écrite au poète Joë Bousquet pendant la guerre. L'écriture de cette lettre date du 12 mai 1942, c'est la fin de la période marseillaise pendant laquelle elle écrit ses poèmes mystiques. C'est dans cette lettre même où elle parle ouvertement de son expérience mystique. Elle ne partage cette expérience qu'avec le poète et avec son ami spirituel, le père Perrin. L'oeuf du monde sert à élucider cette expérience. Ce n'est pas par hasard que le développement de l'image de l'oeuf du monde se trouve dans cette lettre. La destruction de la partie de l'âme qui dit 'je' est la condition préalable à l'union de Dieu. Simone Weil pense que son ami, Joë Bousquet n'est pas encore sorti de l'oeuf, mais il en est proche : « vous n'avez plus du moins qu'une coquille à percer pour sortir des ténèbres de l'oeuf dans la

<sup>577</sup> *Connaissance surnaturelle*, op. cit., pp. 253-254.

<sup>578</sup> *ibidem*, p. 253

<sup>579</sup> *Pensées sans ordres concernant l'amour de Dieu*, op. cit., p. 74.

clarté de la vérité, et vous en êtes déjà à frapper contre la coquille. »<sup>580</sup> La description de l'expérience mystique est révélateur par les deux éléments suivants. D'une part l'état hors de la coquille est une expérience supra-spaciale où la perspective est absente. Le centre de l'âme, ayant perdu le 'moi' comme centre imaginaire, se trouve déplacé hors de soi :

L'espace s'est ouvert et déchiré. L'esprit, quittant le corps misérable abandonné dans un coin, est transporté dans un point hors de l'espace, qui n'est pas un point de vue, d'où il n'y a pas de perspective, d'où ce monde visible est vu réel, sans perspective.<sup>581</sup>

D'autre part, cette expérience hors-d'espace est un endroit de silence. L'Amour qui a grandi dans l'oeuf, emplit l'âme de son silence. C'est un silence intérieur qui n'exclut pas les bruits du monde extérieur. Simone Weil souligne que le vide après la disparition du 'moi' est rempli par un silence réconfortant et non glacial, par un silence qui est la manifestation de l'amour divin :

Tout l'espace est rempli, même s'il y a des bruits qui se font entendre, par un silence dense, qui n'est pas une absence de son, qui est un objet positif de sensations, plus positif qu'un son, qui est la parole secrète, la parole de l'Amour qui depuis l'origine nous a dans ses bras.<sup>582</sup>

Dans un essai, contemporain à la lettre écrite à Joë Bousquet, Simone Weil décrit de nouveau l'expérience mystique. La tonalité est impersonnelle, l'essai examine le problème de l'amour de Dieu et son rapport au malheur. Si dans le malheur, on ne perd pas l'espoir de l'amour de Dieu, il entrera dans l'âme. Simone Weil n'utilise pas l'image de l'oeuf du monde directement, elle signale l'emprise de l'âme par Dieu par le verbe 'percer' uniquement. L'accent est mis sur la valorisation de l'élément du silence. Nous trouvons signalé le silence secret de tous les âmes comme élément nouveau par rapport au texte écrit à Joë Bousquet. Ce silence correspond à la partie non-crée de l'âme, qui sera révélé par le contact de Dieu. Dieu s'empare de l'âme et l'amène hors de soi

Notre âme fait continuellement du bruit, mais il est un point en elle qui est silence et que nous n'entendons jamais. Quand le silence de Dieu entre dans notre âme, la perce et vient rejoindre ce silence qui est secrètement présent en nous, alors désormais nous avons en Dieu notre trésor et notre coeur; et l'espace s'ouvre devant nous comme un fruit qui se sépare en deux, car nous voyons l'univers d'un point situé hors de l'espace.<sup>583</sup>

<sup>580</sup> ibidem

<sup>581</sup> ibidem

<sup>582</sup> ibidem, pp. 74-75

<sup>583</sup> « Pages retrouvées faisant suite à l'amour de Dieu et le malheur », pp. 107-135, ibidem, p. 129

Dans l'opposition de 'créateur-créature' se trouve l'antithèse du silence et du bruit. « Les créatures parlent avec des sons. La parole de Dieu est silence. La secrète parole d'amour de Dieu ne peut pas être autre chose que le silence ». <sup>584</sup> Le silence de Dieu est décrit par les pythagoriciens qui le concevait d'après l'étude des mouvements des planètes. La musique des sphères platoniciennes se fonde sur le rapport qui existe entre l'harmonie musicale et l'ordre cosmique. « La correspondance entre les intervalles des 7 notes de la gamme de Pythagore jouées sur les 7 cordes de la lyre, et les distances des 7 corps à la Terre sur l'heptachorde cosmique (les cinq planètes connues, le Soleil et la Lune) renforçait l'intuition selon laquelle les nombres commandent tous les ordres de réalité ». <sup>585</sup> Le nombre manifeste l'ordre du monde, son essence harmonieuse. Concevoir le monde qui marche selon les nombres, y chercher des proportions est ce que Simone Weil désigne par le terme écouter le silence de Dieu. Le monde est abandonné par Dieu et tourne vers l'homme sa face dure où tout est soumis à la nécessité. Sa face vers Dieu en même temps est pure obéissance que l'homme peut découvrir à travers l'amour de la nécessité : « Il faut aimer tendrement la dureté de cette nécessité qui est comme une médaille à double face. (...) Il suffit que nous choisissons Dieu pour notre trésor, que nous mettions en Dieu notre cœur; et dès maintenant nous verrons l'autre face de cette tyrannie ». <sup>586</sup> La douleur accompagne la décréation du 'moi' mais c'est le prix à payer pour pouvoir sortir de son propre point de vue, tourner la médaille, et concevoir la nécessité comme pure obéissance. Simone Weil pense que l'homme décréé peut sentir le silence céleste à travers la nécessité :

Il n'y a pas d'harmonie comme le silence de Dieu. Les Pythagoriciens saisissaient cette harmonie dans le silence sans fond qui entoure éternellement les étoiles. La nécessité ici-bas est la vibration du silence de Dieu. <sup>587</sup>

Patricia Little mentionne le cas du poète taoïste qui éprouve une joie incomparable en s'unissant à l'univers, en sentant la vibration divine : « Chez l'artiste taoïste, cette

<sup>584</sup> ibidem. Simone Weil fait ici allusion à la poésie de Vigny. Elle constate qu'il n'est pas un poète de premier ordre, un juste, parce qu'il se révolte contre le silence de Dieu. Il ne trouve que la froideur dans le silence, il n'est pas capable de continuer à aimer Dieu qui ne lui répond pas. Pourtant c'est la condition de l'inspiration, de la grâce : « Celui qui est capable non pas seulement de crier, mais aussi d'écouter, entend la réponse. Cette réponse, c'est le silence. C'est ce silence éternel que Vigny a reproché amèrement à Dieu; mais il n'avait pas le droit de dire quelle est la réponse du juste à ce silence, car il n'était pas un juste. Le juste aime. Celui qui est capable non seulement d'écouter mais aussi d'aimer, entend ce silence comme la parole de Dieu. » (ibidem)

<sup>585</sup> MATTEI, Jean-François, *Pythagore et les pythagoriciens*, op. cit., p. 85. voir chez Simone Weil « Mouvements célestes et musique. (...) Parenté entre cordes vibrantes et rotation des sphères. » *Cahiers II*, op. cit., p. 71

<sup>586</sup> *Pensées sans ordres concernant l'amour de Dieu*, op. cit., p. 111

<sup>587</sup> ibidem, p. 129

joie est la manifestation de la liberté la plus complète. L'artiste se soumet entièrement au rythme de l'univers, et n'existe plus que par ces rythmes. »<sup>588</sup> La décréation du moi librement consentie amène à connaître la réalité de Dieu, à sortir du monde visible. La réalité de Dieu est cachée dans le monde, l'oeuvre poétique fait sentir sa présence : « Le poète produit de la beauté en fixant son attention sur le réel caché, qui n'est autre que la vibration de Dieu ».<sup>589</sup>

Simone Weil reprend l'image de l'oeuf du monde dans un de ses derniers écrits au cours de son séjour à New York. *La Lettre à un religieux* s'adresse à un dominicain, au père Couturier, elle y explique les raisons de son refus du baptême et son aspiration à l'indépendance intellectuelle. Elle y affirme la supériorité de l'amour surnaturel sur la faculté intellectuelle qui doit « faire silence dès que l'amour surnaturel s'éveille ».<sup>590</sup> Les deux pages qui suivent, sont peut-être la description la plus détaillée du progrès du silence dans l'âme. Le premier contact avec le silence est momentané, c'est ce qui est symbolisé par l'image de la grain. Ce grain est aussi « invisible », caché pour l'âme lui-même :

Le premier silence, long d'un instant à peine, qui se produit à travers toute l'âme en faveur de l'amour surnaturel, c'est le grain jeté par le Semeur, c'est la graine de sénévé presque invisible qui deviendra un jour l'Arbre de la Croix.<sup>591</sup>

Simone Weil fait remarquer qu'il y a des vérités qui ne sont pas accessibles à l'intelligence sans passer par le silence. Après le premier silence accidentel, l'intelligence se met librement à la disposition de l'amour : « Je crois que ces silences constituent pour elle une éducation qui ne peut avoir aucun autre équivalent et lui permettent de saisir des vérités qui autrement lui resteraient toujours cachées. »<sup>592</sup>

Ces vérités relèvent de la question du mystère de la foi, elles sont inintelligibles et pourtant l'expérience du surnaturel rend plus juste le travail de l'intelligence : « Quand l'intelligence, ayant fait silence pour laisser l'amour envahir toute l'âme, recommence de nouveau à s'exercer, elle se trouve contenir davantage de lumière qu'auparavant, davantage d'aptitude à saisir les objets, les vérités qui lui sont propres. »<sup>593</sup>

<sup>588</sup> « La Création artistique chez Simone Weil », pp. 17-31, *Cahiers Simone Weil*, mars 1993, p. 30

<sup>589</sup> DEVAUX, André, « Nature et rôle de l'attention chez Simone Weil », pp. 217-227, *Giornale di metafisica*, anno XXXIII, n. 3, 1977, p. 223

<sup>590</sup> WEIL, Simone, *Lettre à un religieux*, op. cit., p. 65

<sup>591</sup> ibidem

<sup>592</sup> ibidem

<sup>593</sup> ibidem

L'intelligence, dans cette conception, est la faculté la plus précieuse après l'amour. Elle permet d'avoir un contact avec le surnaturel sans le contenir, cependant elle y trouve une nourriture. Comme le jeu de la balance devient plus juste après un moment d'équilibre, il en est de même du travail de l'intelligence. Le silence constitue une éducation incontournable dans son perfectionnement. L'expérience du silence se fait par l'intermédiaire des arts :

Quand on fait parfaitement attention à une musique parfaitement belle (et de même pour l'architecture, la peinture, etc.), l'intelligence n'y trouve rien à affirmer ou à nier. Mais toutes les facultés de l'âme, y compris l'intelligence, font silence et sont suspendues à l'audition. L'audition est appliquée à un objet incompréhensible, mais qui enferme de la réalité et du bien. Et l'intelligence, qui n'y saisit aucune vérité, y trouve néanmoins une nourriture.<sup>594</sup>

L'image de l'oeuf du monde illustre le perfectionnement de l'âme où grandit l'amour surnaturel par la destruction du 'moi'. L'âme, une fois sortie de l'oeuf et après son contact avec la réalité surnaturelle, reste dans le monde mais elle est changée. Elle se nourrit désormais du silence. Le mécanisme surnaturel s'opère secrètement dans l'âme, ce mystère de la foi peut être rendu sensible dans les arts. Simone Weil confrère un rôle primordial à l'expérience du beau dans sa doctrine mystique :

Je crois que le mystère du beau dans la nature et dans les arts (seulement dans l'art de tout premier ordre, parfait ou presque) est un reflet sensible du mystère de la foi.<sup>595</sup>

Le beau est l'intermédiaire entre le bien et le monde, par le beau, le bien passe dans le monde sensible. Simone Weil illustre la prise charnelle de Dieu par l'interprétation des contes populaires. La princesse cherche son prince qu'elle trouve endormi pendant la nuit. Elle vient à sa rencontre trois nuits de suite pour s'unir avec lui en secret. Elle lui donne un hypnotique pour qu'il puisse supporter cette union, le prince ne s'éveille qu'à la fin de la troisième nuit quand il devient définitivement son époux. Simone Weil, dans son interprétation, explique l'évanouissement de l'âme par son éblouissement face à la lumière de la grâce : « La princesse, c'est la divinité descendante. Elle s'unit à l'être charnel dans la nuit. Mais à la première lueur de grâce la créature se dérobe. L'âme s'évanouit. Le bien doit séduire la chair pour pouvoir se montrer à l'âme. La beauté est cette séduction ».<sup>596</sup>

<sup>594</sup> ibidem

<sup>595</sup> ibidem

<sup>596</sup> *Oeuvres complètes VI.3*, op. cit., p. 45

Simone Weil réfléchit sur la valeur de la métaphore de la graine. Elle constate que la graine déposée à l'union de l'amour charnel, n'est autre chose que la présence de l'éternité dans le monde. En sens figuré, elle est un « oui » nuptial « La beauté et l'amour charnel - La beauté est la figure du « oui » éternel - La beauté est l'éternité sensible. »<sup>597</sup>

Le beau est une incarnation du bien, un rapport du bien à notre sensibilité. Par l'apprentissage du beau nous consentons à l'existence de la nécessité parce que nous avons cette expérience qu'elle est finalement une obéissance au bien. Le beau amène au bien, c'est le chemin de la décréation de 'je'. L'homme décrée découvre que l'indifférence de la nécessité n'est autre chose que la manifestation de l'impartialité divine.

La décréation du 'je' est la voie authentique de l'imitation de Dieu. Dieu ne peut pas créer quelque chose hors de lui, il nous fait exister par son renoncement. « Il n'est pas donné à l'homme de créer. C'est une mauvaise tentative pour imiter Dieu. »<sup>598</sup> L'artiste doit renoncer à ce 'moi' qui est un écran entre lui et son créateur : « Imitation du renoncement de Dieu dans la création. Dieu renonce - en un sens - à être tout. Nous devons renoncer à être quelque chose. C'est le seul bien pour nous. »<sup>599</sup> La voie de l'ascèse est la condition de l'oeuvre d'art parfaite. Le critère du grand art est l'humilité : « L'humilité est la connaissance qu'on est néant en tant qu'être humain, et plus généralement en tant que créature. »<sup>600</sup> La capacité du renoncement au 'moi' est notre unique bien dont nous disposons, le consentement libre. L'extension de soi ne peut produire que des oeuvres de second ordre, selon la doctrine mystique weilienne : « L'humilité fait la différence entre l'art de tout premier ordre et tout le reste de l'art. »<sup>601</sup> Miklos Veto souligne que Simone Weil « rejetait avec dédain l'idée d'un 'achèvement personnel' dans l'art ».<sup>602</sup> Il considère que le processus de la décréation de soi qui est à l'oeuvre dans la contemplation du beau, est au centre de l'esthétique weilienne : « L'immense importance de l'expérience de la beauté réside en ceci : c'est à travers elle

<sup>597</sup> *Connaissance surnaturelle*, op. cit., p. 149 (repris dans *Oeuvres complètes VI.4*, op. cit., p. 101)

<sup>598</sup> *Caheirs II*, op. cit., p. 58

<sup>599</sup> WEIL, Simone, *Pesanteur et la grâce*, op. cit., p. 42

<sup>600</sup> *Oeuvres complètes VI.2*, op. cit., p. 383

<sup>601</sup> *ibidem*

<sup>602</sup> VETO, Miklos, *La Métaphysique religieuse de Simone Weil*, op. cit., p. 87. Il fait allusion à ce passage de Simone Weil : « Dans l'art et la science de premier ordre, la création est renoncement à soi ». (*La Connaissance surnaturelle*, op. cit., p. 38)

que l'homme fait l'apprentissage du détachement ».<sup>603</sup> Doctrine spirituelle et doctrine esthétique se confondent chez Simone Weil. Elle constate dans un des derniers fragments de ses cahiers :

Pour quiconque a de la culture artistique et poétique et un vif sentiment du beau, les analogies esthétiques sont les moins trompeuses pour illustrer les vérités spirituelles.<sup>604</sup>

Le perfectionnement de l'âme passe par le détachement du 'moi'. Le 'moi' fait écran entre Dieu et la création, il doit renoncer à ses fins particuliers qui le centre sur soi-même et cache la perspective divine : « Il n'est pas de fin particulière, quand le salut d'une âme ou de plusieurs, qui ne puisse faire écran et cacher Dieu. Il faut par le détachement percer à travers l'écran. »<sup>605</sup> Le détachement s'effectue dans le temps, la douleur éprouvée est une crucifixion : « Le temps est la croix. La douleur physique est la contrainte du temps sensible à l'âme. »<sup>606</sup> Dieu créateur se sépare de sa création, la distance a deux aspects le temps et l'espace. Cette séparation de Dieu de sa création est un écartèlement, une crucifixion<sup>607</sup>. Création et temps sont inséparables « pour penser le temps il faut penser la création. »<sup>608</sup> La douleur n'est pas liée uniquement à la croix du Christ, dès l'origine, la création implique la passion. En catégories platoniciennes, l'âme du monde est coupée en deux, elle est « crucifiée entre les étoiles fixes et le soleil. Crucifiée sur la croix du temps. La création est déjà une passion. L'agneau crucifié depuis l'origine. (...) La croix céleste, c'est le temps et l'espace. »<sup>609</sup> Le temps est le composant déterminant de la condition humaine, c'est en traversant le temps qu'il peut être sauvé en faisant le chemin inverse du Christ. Comme l'indique Miklos Veto, l'homme, assujéti au temps « ne peut changer le fait que le temps 'passe' mais il a un certain pouvoir sur le 'comment' il passe ».<sup>610</sup> Par l'usage de la « bonne monotonie », décrit dans le premier chapitre, l'homme s'échappe à la contrainte du temps. La soumission au poids du temps fait sentir le mieux la contrainte de la nécessité, le temps est « la forme interne de la nécessité ».<sup>611</sup> L'homme est impuissant dans sa dimension

<sup>603</sup> ibidem, p. 97

<sup>604</sup> *La Connaissance surnaturelle*, op. cit., p. 334

<sup>605</sup> *Condition ouvrière*, op. cit., p. 265

<sup>606</sup> *Cahiers II*, op. cit., p. 293

<sup>607</sup> Le temps comme origine du péché d'Adam : « par sa désobéissance à la volonté de Dieu, Adam s'est exclu de l'éternité et s'est enfermé dans le temps »s". (Miklos Veto, *La Métaphysique religieuse de Simone Weil*, op. cit., p. 108). Le Christ sur la croix rachète l'homme du péché originel, il traverse le temps pour venir à sa rencontre.

<sup>608</sup> *Cahiers I*, op. cit., p. 94

<sup>609</sup> *Cahiers II*, op. cit., p. 297

<sup>610</sup> VETO, Miklos, *La Métaphysique religieuse de Simone Weil*, op. cit., p. 106

<sup>611</sup> DEVAUX, André, « Nature et rôle de l'attention chez Simone Weil », article cité, p. 226



temporaire. Il ne peut rien sur le présent insaisissable, le passé lui donne le sentiment de la fatalité et l'avenir apparaît comme le hasard<sup>612</sup>. L'homme veut fuir cet état, dominer son passé en y superposant sa propre lecture et en inventant son propre avenir. L'image platonicienne de la caverne permet à Simone Weil de décrire le monde des apparences. « La chaîne dans la caverne est le *temps* ». <sup>613</sup> L'homme dans la caverne projette ses désirs dans l'avenir qui ne sont que des images reflétées sur le mur de la caverne<sup>614</sup>. Cette possession de l'avenir est illusoire, équivalent à des jeux de l'ombres. L'homme dans la caverne vit au niveau du temps : « l'obscurité de la Caverne est un élément constitutif des illusions et de l'ignorance de l'homme ».<sup>615</sup> Vivre dans le temps signifie se projeter vers le devant, trouver un objet du désir et en faire une finalité : « Les hommes dans la caverne vont toujours vers quelque chose. (...) Sortir de la caverne, c'est apprendre à ne pas chercher la finalité dans l'avenir ».<sup>616</sup> Le 'moi' est la caverne dans laquelle est enfermé l'homme, il ne connaît aucune image excepté celles qui sont produites par sa propre perspective. Le renoncement au 'moi' aide à sortir de la caverne et voir la vraie lumière, la réalité. Les objets de nos désirs sont des mobiles d'activités qui nous poussent vers le devant. Ils nous projettent dans un avenir illusoire, parce qu'en possédant les objets désirés nous en créons d'autres, nous ne sommes jamais rassasiés. L'attitude de renoncer aux objets du désir nous cloue au présent. Vivre la suite des moments sans désir est une attitude douloureuse. Porter le temps comme une croix signifie que tout le poids de la nécessité pèse sur l'homme.

« Tous les péchés sont des essais pour fuir le temps. La vertu est de subir le temps, de presser le temps sur son cœur jusqu'à broyer le cœur. Alors on est dans l'éternel. »<sup>617</sup>

L'anéantissement consenti du 'moi' est le prix pour sortir du temps, et expérimenter l'éternel. Le 'moi' qui n'est qu'une continuité illusoire de ses propres désirs, se dissout au cours de sa soumission au temps : « L'expansion de soi (...) n'est que la tension du moi orientée dans le temps vers sa propre continuité. » <sup>618</sup> L'énergie supplémentaire qui

<sup>612</sup> *Leçons de philosophie*, op. cit., p. 211

<sup>613</sup> *Oeuvres complètes VI.1*, op. cit., p. 311. Simone Weil utilise l'image de la chaîne pour nommer le synonyme du temps, la pesanteur : « La pesanteur est la contrainte que nous subissons, la chaîne. » (*Oeuvres Complètes VI.1*, op. cit., p. 353)

<sup>614</sup> Simone Weil trouve dans le cinéma une manifestation du monde des apparences et elle signale que cette condition obscure satisfait le désir de l'homme « Les cinémas parlants ressemblent assez à cette caverne. Cela montre combien nous aimons notre dégradation. » (*Source grecque*, op. cit., p. 101)

<sup>615</sup> VETO, Miklos, *La Métaphysique religieuse de Simone Weil*, op. cit., p. 108

<sup>616</sup> *Oeuvres complètes VI.1*, op. cit., p. 346

<sup>617</sup> *Connaissance surnaturelle*, op. cit., p. 14

<sup>618</sup> VETO, Miklos, *La Métaphysique religieuse de Simone Weil*, op. cit., p. 114

nourrit le ‘moi’ et qui est la source de toutes nos illusions, se trouve dans l’incapacité d’agir. L’âme réduit à l’état végétatif subit l’écoulement de temps. Cette usure dans le temps est la plus grande douleur que l’âme puisse éprouver, supporter cette douleur est la condition de son salut :

Le temps fait violence; c’est la seule violence. (...) le temps mène où l’on ne veut pas aller. Qu’on me condamne à mort, on ne m’exécutera pourtant pas si, dans l’intervalle, le temps s’arrête. Quoi qu’il doive arriver d’affreux, peut-on désirer que le temps s’arrête, que les étoiles s’arrêtent? La violence du temps déchire l’âme; par la déchirure entre l’éternité. Se soustraire au temps, péché.<sup>619</sup>

Le moment de la sortie du temps coïncide avec la mort instantanée de l’âme : « Mort. État *instantané*, sans avenir ni passé. Indispensable pour l’accès à l’éternité ».<sup>620</sup> Se réduire à l’état du présent et persister dans cette attitude est un acte de perfectionnement<sup>621</sup>. Le vide, créé par le processus destructif du ‘moi’ fait place au surnaturel. Il faut résister à l’écoulement du temps dans le sens qu’on ne cherche pas à en sortir. On consent à ce qui se produit dans le temps sans vouloir intervenir :

Le présent ne reçoit pas la finalité. L’avenir non plus, car il est seulement ce qui sera présent. Mais on ne le sait pas. Le refus du présent est évident. Si on porte sur le présent la pointe de ce désir en nous qui correspond à la finalité, elle perce à travers jusque dans l’éternel.<sup>622</sup>

Le présent représente un lieu de passage, une ouverture sur l’éternel, selon Paul Evdokimov : « L’éternité n’est ni avant ni après le temps, elle est cette dimension sur laquelle le temps peut s’ouvrir ».<sup>623</sup> Le temps est ce qui nous sépare de Dieu mais c’est à travers le temps que nous pouvons nous unir avec lui. Le temps est une séparation mais une médiation en même temps : « c’est le temps qui forme la médiateté de l’existence ».<sup>624</sup>

L’homme décrée lit dans le monde la volonté de Dieu, tout ce qui s’est passé est l’oeuvre de Dieu : « Nous ne sommes absolument, infailliblement certains de la volonté de Dieu que pour le passé. Tous les événements qui se sont produits, quels qu’ils soient,

<sup>619</sup> *Cahiers I*, op. cit., p. 137

<sup>620</sup> *Cahiers II*, op. cit., p. 59. La mort instantanée de l’âme est le point tournant, le point d’appui de l’élévation de l’âme vers le surnaturel. C’est ce qui est indiqué par l’image liminaire du ‘pôle’ dans ce très court fragment de Simone Weil : « Analogie entre l’instant de la mort et le pôle. » (*Cahiers I*, op. cit., p. 213)

<sup>621</sup> Voir le passage sur le rôle purificateur du nombre chapitre A, note 80

<sup>622</sup> *Oeuvres complètes VI.3*, op. cit., p. 346

<sup>623</sup> EVDOKIMOV, Paul, *L’art de l’icône*, Théologie de la beauté, Desclée de Brouwer, 1972, p. 111

<sup>624</sup> VETO, Miklos, *La Métaphysique religieuse de Simone Weil*, op. cit., p. 105. Voir idée similaire : « comprendre le temps, à la fois comme une séparation et une médiation, comme une servitude et une liberté, est la perspective qui manque encore pour que puisse apparaître en pleine lumière l’articulation entre *condition* et *vocation* humaine. » (GABELLIERI, Emmanuel, *L’Etre et don*, op. cit., p. 44)

sont conformes à la volonté du Père tout-puissant ». <sup>625</sup> Dans un court fragment des *Cahiers*, Simone Weil résume l'essentiel du rapport du temps à l'éternité :

La création. Tout déjà accompli par un acte de la volonté de Dieu. La dé-création. Le terme du temps. L'immortalité (...) dans la plénitude du présent. <sup>626</sup>

Il faut traverser le temps pour aller à Dieu, c'est le temps qui est l'obstacle principal et en même temps la voie par excellence : « L'objectif de l'homme, et ici Simone Weil se révèle aussi platonicienne, est l'éternité, laquelle toutefois peut être perçue et comprise dans le temps ». <sup>627</sup> La soumission au temps par la décréation du moi procède du consentement libre et amène à la vision stoïcien du monde :

L'acceptation du temps et de tout ce qu'il peut apporter - sans aucune exception - (amor fati) - c'est la seule disposition de l'âme qui soit inconditionnée par rapport au temps. Elle enferme l'infini. <sup>628</sup>

Dans l'interprétation weilienne, l'homme stoïcien est un homme décréé qui a l'expérience du caractère circulaire du temps. Caractérisé par une absence d'intention de rompre l'ordre du monde, il contemple le retour éternel des mouvements célestes :

*Timée* nous conseille aussi de nous rendre à force de contemplation semblable à l'harmonie des mouvements circulaires qui font succéder et revenir les jours et les nuits, les mois, les saisons, les années. Dans ces mouvements circulaires aussi, dans leur combinaison, l'absence d'intention et de finalité est manifeste; et la beauté pure y resplendit. <sup>629</sup>

Cette contemplation du monde est le fruit du détachement complet du 'moi' : « Le beau a le pouvoir de nous faire résider pour une certaine durée dans une perspective universelle ». <sup>630</sup> Au cours de la contemplation de la beauté du monde s'effectue le processus créateur, la renonciation à la volonté propre se fait par l'épreuve de la douleur : « Cette structure créatrice de la contemplation esthétique soutient la définition du beau comme *distance*, mais aussi comme *violence* par laquelle l'homme peut sortir de la caverne ». <sup>631</sup> La traïte de l'homme par rapport au monde au cours de la

<sup>625</sup> WEIL, Simone, *Attente de Dieu*, op. cit., p. 217-218. Michel Sourisse voit le passé comme sacré, une similitude avec le Beau intouchable. Simone Weil « trouve ce sacré dans le passé; car le passé est comme le Beau inviolable ». (« Simone Weil et René Guénon » pp. 263-296, *Cahiers Simone Weil*, revue citée, décembre 1997, p. 284

<sup>626</sup> *Oeuvres complètes VI.2*, op. cit., p. 434. (L'écriture de ce fragment est contemporain du fragment de l'*Attente de Dieu*, cité plus haut. Dans les deux fragments Simone Weil analyse le Pater du point de vue temporel. C'est la récitation de cette prière même qui amène Simone Weil à l'expérience mystique, à l'ouverture du temps sur l'éternel.)

<sup>627</sup> MULLER, Wolfgang, « Simone Weil et la question de l'histoire du salut », pp. 89-103, *Cahiers Simone Weil*, revue citée, juin 2001, p. 95

<sup>628</sup> *Connaissance surnaturelle*, op. cit., p. 92

<sup>629</sup> *Attente de Dieu*, op. cit., p. 170.

<sup>630</sup> VETO, Miklos, *La Métaphysique religieuse de Simone Weil*, op. cit., p. 97

<sup>631</sup> GABELLIERI, Emmanuel, *L'Etre et don*, op. cit., p. 237

contemplation, représente une attitude immobile. L'homme décrée subit le passage du temps sans bouger. C'est cette attente qui est « transmutatrice de temps en éternité ». <sup>632</sup>

La vertu de patience, ou pour traduire plus exactement le mot grec, d'attente immobile, est relative à cette nécessité de la durée. <sup>633</sup>

Simone Weil illustre la vertu de cette patience par l'exemple de la contemplation d'un tableau : « Quand on contemple un tableau de premier ordre pendant trois heures, au cours de ces trois heures la contemplation change de nature. 'La quantité se change en qualité.' S'applique éminemment à la durée. C'est la grâce par laquelle le temps mène hors du temps. » <sup>634</sup> Le regard est accroché sur le tableau qui enferme l'éternité à cause de l'inspiration surnaturelle du peintre : « L'éternel seul est invulnérable au temps. Seule une inspiration transcendante peut produire une peinture que supporterait un condamné à l'emprisonnement cellulaire ». <sup>635</sup> Le prisonnier contemple le tableau, son regard l'arrache de sa situation spatio-temporelle pour quelques instants. Un tableau qui n'était pas exécuté par une attention extrême de son peintre, ne peut pas procurer un sentiment de réconfort au prisonnier. Il ne peut pas faire vraiment attention à ce tableau, s'oublier devant l'oeuvre du peintre. Une oeuvre par exemple, inspiré par le diable ne lui permet pas l'oubli de soi et devient insupportable dans le temps. Simone Weil reprend cette idée du prisonnier et son tableau pour illustrer le rôle de la durée dans l'art :

Il y a une chose que le diable ne peut pas faire, je crois. Inspirer à un peintre un tableau qui, placé dans la cellule d'un homme condamné à l'isolement cellulaire total, soit un réconfort pour lui après vingt ans. La durée discrimine le diabolique et le divin. <sup>636</sup>

Certes, l'attention du prisonnier s'épuise au bout de quelques temps, mais le tableau est là pour s'offrir à la contemplation renouvelée. Il représente une source d'énergie puisée dans l'inspiration du peintre. Simone Weil se questionne sur l'origine de cette inspiration transcendante et elle constate que c'est l'amour surnaturel qui envahit l'artiste par la mort de soi :

Les belles choses, un tableau, une statue, un chant, un poème, si évidemment éternelles qu'à la première atteinte du beau on veut y accrocher son attention sans fin, mais on sait tout de suite qu'on s'en fatiguera; inépuisables, mais on sait que la contemplation s'épuise -

<sup>632</sup> WEIL, Simone, *Connaissance surnaturelle*, op. cit., p. 47

<sup>633</sup> *Enracinement*, op. cit., p. 331.

<sup>634</sup> *Cahiers II*, op. cit., p. 177

<sup>635</sup> *La Connaissance surnaturelle*, op. cit., p. 15

<sup>636</sup> *ibidem*, p. 313

Et par quel mystère celui qui les fait, les faisant en un temps limité, avec une attention finie y met-il l'inépuisable? - L'amour (...) - La mort.<sup>637</sup>

L'immense rôle que Simone Weil confrère à l'art est qu'il peut rendre sensible l'éternel. L'art, la production artistique peuvent donner une image du mécanisme surnaturel :

Aussi ce temps fuyant ne peut-il être saisi peut-être que là où il est pour ainsi dire immobile et même éternel. Celles des oeuvres de l'art dont la matière existe dans le temps semblent le capter et comme l'enfermer, comme la peinture enferme l'instantané.<sup>638</sup>

Un peintre de premier ordre suit une inspiration transcendante qui guide le pinceau de sa main. Il donne une image de l'homme obéissant à la volonté de Dieu. Le moment de la grâce et de l'inspiration se confondent dans le travail du peintre :

Prendre le Christ pour modèle - Non en se disant il a fait telle chose, donc ---

Un mauvais peintre regarde la jeune fille qui pose et se dit « elle a un front haut, des sourcils arqués; je dois mettre sur la toile un front haut, des sourcils arqués... », etc.

Un vrai peintre, à force d'attention (*ardente*), est ce qu'il regarde - Pendant ce temps sa main bouge, avec un pinceau au bout -

Encore plus évident pour les desseins de Rembrandt. Il pense Tobie et l'ange, et sa main bouge -

C'est ainsi que le Christ doit être notre modèle - <sup>639</sup>

Prendre le Christ comme modèle ne signifie pas suivre les actes décrits dans l'Evangile qui serait une imitation des apparences. La pensée de l'homme doit saisir le Christ non seulement en tant que personne présentée dans les écrits saints mais aussi comme Dieu. Plus précisément il faut « penser le Christ comme homme ET Dieu. »<sup>640</sup> C'est une contradiction pour la pensée qui permet la purification de l'imagination, fabricatrice d'une image fausse du Christ. Par la voie décréative, l'inspiration peut envahir la place vidée et faire sentir la réalité du Christ. Le peintre fait attention à son modèle, c'est la valeur de l'attention qui est le critère de l'inspiration. L'attention doit être « ardente », c'est à dire totale, un oubli de toutes les autres facultés qui nourrissent l'imagination. « Dieu récompense l'âme qui pense à lui avec attention et amour, et il la récompense en exerçant sur elle une contrainte rigoureusement, mathématiquement proportionnelle à cette attention et à cet amour. (...) Il ne faut rien accomplir de plus que

<sup>637</sup> *Oeuvres complètes VI.2*, op. cit., pp. 93-94

<sup>638</sup> *Oeuvres complètes I*, op. cit., p. 74

<sup>639</sup> *Oeuvres complètes VI.4*, op. cit., pp. 391-392

<sup>640</sup> *ibidem*, p. 392

ce à quoi on est irrésistiblement poussé ».<sup>641</sup> Ce mécanisme de l'attention est à l'origine de toutes activités spirituelles et artistiques. Simone Weil éclaire le problème de l'imitation du modèle dans son analyse du *Timée* : « L'artiste de tout premier ordre travaille d'après un modèle transcendant, qu'il ne se représente pas, qui est seulement pour lui la source surnaturelle de son inspiration. »<sup>642</sup> Le modèle est alors le synonyme de l'inspiration, il est un intermédiaire « quand un peintre fait un portrait, le modèle est le lien entre l'artiste et le tableau ». <sup>643</sup> Platon critiquait les artistes de son temps qui détournaient l'attention de son public de la vénération des dieux et par leur art ils incitaient les passions. Il valorisait l'art qui représente l'essence du monde, l'ordre cosmique. L'ordre d'une oeuvre d'art doit révéler, par sa structure, les rapports numériques qui tissent le monde. Sa valeur ne dépend pas de sa représentation physique qui n'est qu'une manifestation de son ordre intérieur : « Le mépris de Platon pour les artistes s'adressait à ses contemporains qui étaient décadents. Arts d'imitation, non d'inspiration. Imitation du *modèle qui passe*. C'est de la critique d'art ». <sup>644</sup>

---

<sup>641</sup> *Attente de Dieu*, op. cit., p. 15

<sup>642</sup> *Intuitions pré-chrétiennes*, op. cit., p. 26

<sup>643</sup> *ibidem*

<sup>644</sup> *Cahiers II*, op. cit., p. 289

### 3. L'attention et l'inspiration

« L'art est attente. L'inspiration est attente. »<sup>645</sup> L'attitude poétique ne peut pas être autre que l'attente de l'inspiration comme le confirme Paul Valéry : « le poète en fonction est une attente ».<sup>646</sup> La forme la plus pure de l'attente est le désir inaltérable du beau : « Ce désir, à partir d'un certain degré d'intensité, et de pureté, est la même chose que l'attention ».<sup>647</sup>

L'attention est pure si elle est une attention à vide, exempte de tout attachement à un objet quelconque. C'est l'écoulement du temps qui purifie le regard :

Avec le temps on est modifié, et si à travers les modifications on garde le regard orienté sur telle chose, en fin de compte l'illusion se dissipe, le réel apparaît. La condition est que l'attention soit un regard et non un attachement. L'attachement est fabricant d'illusion, et quiconque veut le réel doit être détaché.<sup>648</sup>

Le désir du réel où du beau pousse l'attention à son extrême limite, cette fixation dans le temps est douloureux. Pourtant si le regard n'est pas altéré, la grâce, l'inspiration récompensent l'attente immobile : « Quand on a atteint ainsi la limite de l'attention, fixer le regard de l'âme sur cette limite avec le désir de ce qui est au-delà. (N'est-ce pas le seuil de la caverne?) La grâce fera le reste. »<sup>649</sup> Ne pas détourner le regard implique le consentement de persister dans cet état contradictoire, l'attention n'est pas liée à la volonté : « L'attention est attente, et non pas tentative pour franchir la limite de cette impossibilité, elle est un accord silencieux et impersonnel avec le silence du vide ».<sup>650</sup>

Simone Weil avait en tête d'écrire un roman qui aurait été l'histoire de la qualité de l'attention. Elle pensait que ce ne sont pas les événements qui comptent dans la vie humaine mais le degré d'attention que les protagonistes y sont consacrés :

Ce qui compte dans une vie humaine, ce ne sont pas les événements qui y dominent le cours des années - ou même des mois - ou même des jours. C'est la manière dont s'enchaîne une minute à la suivante, et ce qu'il en coûte à chacun dans son corps, dans son coeur, dans son âme - et par-dessus tout dans l'exercice de sa faculté d'attention - pour effectuer minute par

<sup>645</sup> Connaissance surnaturelle, op. cit., p. 91

<sup>646</sup> VALÉRY, Paul, *Oeuvres I*, op. cit., p. 1449

<sup>647</sup> *Intuitions pré-chrétiennes*, op. cit., p. 62

<sup>648</sup> *Cahiers II*, op. cit., p. 243

<sup>649</sup> *Cahiers III*, op. cit., p.158. Martin Andic interprète l'image de la caverne comme un lieu d'éducation de l'attention: "The way of ascent, in the Republic, is that of degrees of attention". ("Discernement and the imagination" pp. 116-150, *Simone Weil's philosophy of culture. Readings toward a divine humanity*, dir. Richard H. Bell, Cambridge University Press, 1993, p. 143

<sup>650</sup> MARCHETTI, Adriano, « Réthorique et silence » pp. 31-45, *Cahiers Simone Weil*, revue citée, mars 1988, p. 44

minute cet enchaînement. Si j'écrivais un roman, je ferais quelque chose d'entièrement nouveau.<sup>651</sup>

La voie décréative se déroule dans le temps. Dans l'attente nous tournons notre regard vers quelque chose d'éternelle, qui ne se change pas par l'écoulement du temps. Nous subissons la contrainte du temps, seul notre attention est libre de cette contrainte. L'attention qui est une orientation de notre âme, a le pouvoir de nous sortir de la caverne, de percer la pellicule de l'oeuf du monde.<sup>652</sup> La capacité de l'attente est alors primordiale dans la réception et dans la création de toutes les oeuvres d'art.<sup>653</sup> Simone Weil cite l'exemple de la musique où l'attention de l'auditeur est fixée sur la suite des notes. Cet enchaînement des moments n'est pas vécu comme une servitude de temps, mais comme une découverte de la belle monotonie, une plénitude des instants :

L'impression que fournit la musique, d'une attente que la note qui vient comble et satisfait entièrement, tout en étant une entière surprise, c'est simplement un reflet de la plénitude de l'attention orientée tout entière sur l'immédiat. L'art du musicien a seulement pour fonction de rendre cette orientation de l'attention possible.<sup>654</sup>

Si l'attention d'un spectateur d'un concert est éduqué, il a la capacité de faire le silence en soi. En écoutant la musique, il n'attend pas le son de la pièce connue mais il se concentre sur le silence qui sépare les notes. Il se refuse d'aller vers le devant dans le développement de la mélodie ce qui est un signe de renoncement :

Le temps est contenu tout entier, et peut être contemplé, dans le silence qui s'écoule, par exemple, entre la première note d'une sonate, et l'accord qui doit la suivre. Pendant ce silence, l'accord est attendu, appelé, et espéré. Ce silence et cette attente font partie de l'oeuvre d'art.<sup>655</sup>

Au cours de l'audition de la musique, le son qui est attendu comble l'attente de son auditeur. De cette manière, il recrée la musique, la réinvente : « Ce qu'il y a de particulier à l'oeuvre d'art est que ce son qui arrive à l'auditeur de l'extérieur lui semble n'être que le fruit de sa propre attente. C'est qu'il a été en effet le fruit de l'attente de l'artiste. Pour le compositeur, prévoir la note qui suit n'est jamais autre chose que

<sup>651</sup> *La Condition ouvrière*, op. cit., p. 124

<sup>652</sup> Simone Weil esquisse tout un programme éducatif de l'attention en vue des études scolaires. (voir par exemple *Oeuvres complètes I*, op. cit., p. 391)

<sup>653</sup> Le temps est primordial non seulement dans la création de l'oeuvre de l'art mais comme sujet de poésie. Simone Weil mentionne que la contrainte primordiale qui pèse sur les homes, « qui est le plus souvent chantée par les poètes, le plus souvent repelée dans les discours quotidiens, c'est le temps. » *Oeuvres complètes I*, op. cit., pp. 141-142

<sup>654</sup> *Oeuvres complètes III*, op. cit., p. 333

<sup>655</sup> *Oeuvres complètes I*, op. cit., p. 75



l'inventer. (...) C'est cette attente qui est l'objet commun de la musique, du théâtre, de la poésie. »<sup>656</sup>

Le poète attend le mot juste, son attention est entièrement occupée à faire paraître ce mot, qu'il ne connaît pas mais dont l'existence lui est une incertitude. L'inspiration arrive non pas à cause de la volonté du poète mais comme un don. S'il cherche le mot, s'il se force, il empêche le travail de l'inspiration. Au contraire, si son désir est pur, s'il désire vraiment le bien, il aura l'inspiration : « on ne désire pas l'inspiration pour produire de belles choses, on désire produire de belles choses parce que les choses vraiment belles procèdent de l'inspiration ».<sup>657</sup> La source de l'inspiration, le bien est inépuisable si le désir est pur : « Pour tout esprit créateur (poète, compositeur, mathématicien, physicien, etc...) la source inconnue de l'inspiration est ce bien vers lequel se tourne un désir suppliant. Chacun sait par une expérience continue que qu'il reçoit l'inspiration ».<sup>658</sup> Simone Weil compare le terme de 'réminiscence' platonicien à l'idée de Valéry qui compare le souvenir à l'inspiration. Le souvenir comme l'inspiration est « une orientation de l'âme vers quelque chose qu'on ne connaît pas, mais dont on connaît la réalité ».<sup>659</sup> Dans la suite de ce fragment, Simone Weil décrit le mécanisme de l'attention poétique :

J'oriente mon attention vers cette chose dont je sais qu'elle est, mais dont je ne sais pas du tout ce qu'elle est. Cette attention à vide peut durer plusieurs minutes. Puis (dans le meilleur des cas) cela vient. Je reconnais, sans aucune incertitude, que c'est cela. Cette réalité vide est devenue une réalité déterminée, toujours réelle.

Ainsi l'inspiration. Ex poésie.<sup>660</sup>

Simone Weil fait allusion à un passage du *Phèdre* où « Platon regarde la *beau* comme un « souvenir » de là-bas ».<sup>661</sup> Ce 'là-bas' est la région supra-céleste où l'âme a pu autrefois contempler la beauté véritable<sup>662</sup>. La poétique weilienne prévoit à établir un contact avec cette réalité connue dont l'âme garde un souvenir. Les empreintes, les « réminiscences » platoniciennes en sont les témoignages. Simone Weil évoque l'idée de « réminiscence » dans une autre interprétation du *Phèdre*, où elle analyse la notion du passé. Elle éclaire la notion d'inspiration par la méthode du souvenir des événements du passé comme réalité perdue :

<sup>656</sup> ibidem pp. 75-76

<sup>657</sup> *La Connaissance surnaturelle*, op. cit., p. 277

<sup>658</sup> ibidem, p. 276

<sup>659</sup> *Oeuvres complètes II*, op. cit., p. 457

<sup>660</sup> ibidem

<sup>661</sup> *Oeuvres complètes II*, op. cit., p. 459

<sup>662</sup> ibidem, note 207, p. 648

Réminiscence. Sens de cette comparaison. Ressemblance entre inspiration et souvenir. Le passé est une réalité (n'est nullement *imaginaire*), mais absente; et nous n'avons aucun moyen d'aller vers lui. Il faut qu'il vienne à nous. Nous ne pouvons que nous tourner vers lui.<sup>663</sup>

Valéry essaie d'évoquer l'image de la femme aimée, il tente d'écrire le mécanisme de l'attention qui est tourné vers le souvenir de Laure. Il souligne la nécessité de la solitude et de la concentration : « Tout le groupe de chaque instant m'est sensible ».<sup>664</sup> Il ne se souvient plus de Laure, seul son regard appelle son attention. Ce regard de Laure qui se confond avec son propre regard n'est que la description de l'orientation de l'attention. Il a la qualité de percer le temps et de faire apparaître, d'une façon inattendue, l'image de Laure : « Leur pouvoir interrogateur me perce; et il arrive que je ne puisse en soutenir la profonde fixité. C'est alors que le parfum trop délicieux des anciennes robes de Laure, des mains et des cheveux de la véritable *Laure*, de la Laure qui fut de chair, se relève du néant. »<sup>665</sup> Dès que l'image vague de Laure se dissipe par la concentration de l'attention, la présence est ressentie, comme un don et non comme un travail de l'esprit. Nous citons un autre exemple valérien, plus frappant pour démontrer la prise de l'inspiration qui fait révéler l'image d'une façon inattendue, partant du rien :

J'ai rencontré Notre-Dame. Je veux dire qu'elle m'est apparue tout à coup (comme je passais sur le quai) en objet inconnu. - sans rapports antérieurs avec moi.<sup>666</sup>

Le beau, l'inspiration saisit l'homme d'un seul coup, l'image réelle de Notre Dame se présente à la sensibilité, la saisit. Cette réalité est la perception simultanée de l'unité de l'édifice. Miklos Veto attribut à l'attention le rôle primordial d'évoquer le réel quand le moi est absent. Il définit l'attention comme acteur de « l'objectivité du réel contre la subjectivité du moi ».<sup>667</sup> Jean Lacoste contribue à la notion de l'attention également un rôle primordial dans son esthétique<sup>668</sup>. Selon sa thèse le beau est à quoi on peut faire attention. Il souligne l'aspect temporel de l'attention : « Simone Weil met tout particulièrement en lumière cet aspect temporel de l'attention, et donc, selon nous, de l'expérience de la beauté. L'attention est attente, et même veille. »<sup>669</sup> Dans le sillage de Ricoeur, il constate que l'attention a le pouvoir de faire apparaître ce qui était déjà là.<sup>670</sup>

<sup>663</sup> *La Source grecque*, op. cit., p. 142

<sup>664</sup> VALÉRY, Paul, *Oeuvres II*, op. cit., p. 857

<sup>665</sup> *ibidem*, pp. 857-858

<sup>666</sup> *ibidem*, p. 859

<sup>667</sup> VETO, Miklos, « L'attention selon Simone Weil », pp. 49-55, *Ecoute, La Pierre-qui-Vire*, n°. 181, 1970, p. 52

<sup>668</sup> LACOSTE, Jean, *L'Idée du beau*, Paris, Bordas, 1986

<sup>669</sup> *ibidem*, p. 117

<sup>670</sup> *ibidem*

Si le poète fait silence en soi et exerce son attention à vide, il aura l'inspiration. Trouver le mot juste ne peut pas être l'attitude de la recherche du mot, mais le désir que cela se produise. « Le poète produit le beau par l'attention fixée sur du réel (...) - cela suffit, le reste suit de lui-même ». <sup>671</sup>

L'inspiration est une forme de la grâce dans la doctrine weilienne. L'attention portée à sa limite est identique à la prière : « L'attention extrême est ce qui constitue dans l'homme la faculté créatrice, et il n'y a d'attention extrême que religieuse. » <sup>672</sup> L'art sacré nécessite la plénitude de l'attention dans la création, la prière n'est autre chose qu'une attente immobile :

Il n'est pas difficile de comprendre la beauté de certaines sculptures nègres quand on sait qu'un sorcier nègre passe sept jours en prières avant de faire un fétiche. <sup>673</sup>

Simone Weil contribue à l'inspiration une valeur universelle : « pour qui sait la recevoir, tend, selon le mot de Platon, à faire pousser des ailes contre la pesanteur ». <sup>674</sup> La prière est une orientation de l'âme vers le surnaturel. La condition est l'état de moi décrété. L'inspiration où la grâce guide la main de l'artiste, le crayon du poète :

On écrit comme on accouche, on ne peut pas s'empêcher de faire l'effort suprême. Mais on agit aussi de même. Je n'ai pas à craindre de ne pas faire l'effort suprême. A condition seulement de ne pas me mentir et de faire attention. <sup>675</sup>

Le mensonge est la prolongation de moi, l'expansion vers le devant sur une ligne droite : « *Timée*. Mouvement droit comme principe d'erreur *direction*. « <sup>676</sup> Par la décréation de moi, on ramène l'énergie vitale, supplémentaire à son origine. Le désir qui nous pousse vers le monde est sans objet, l'énergie ainsi retenu décrit un mouvement oscillatoire qui est la forme dégradé du cercle :

Une action qui se referme sur elle-même est une image de la contemplation. C'est impossible pour une action dirigée. (...) Une roue. <sup>677</sup>

L'imagination tente de concevoir une continuité du moi dans le temps. L'art aide à remédier ce mal en nous : « Faire que le temps soit un cercle et non pas une ligne ». <sup>678</sup> Dans la contemplation, dans l'attente de l'inspiration on s'arrête, par ce mouvement on

<sup>671</sup> *Cahiers III*, op. cit., p. 68

<sup>672</sup> *ibidem*, op. cit., p. 59 (voir également : "La plénitude de l'attention n'était pas autre chose que la prière." dans *La Condition ouvrière*, op. cit., p. 363)

<sup>673</sup> *Cahiers II*, op. cit., p. 298

<sup>674</sup> "Morale et littérature", pp.349-353, *Cahiers Simone Weil*, revue citée, décembre 1987, p. 353

<sup>675</sup> *Cahiers I*, op. cit., p. 260

<sup>676</sup> *Cahiers II*, op. cit., p. 200

<sup>677</sup> *Oeuvres complètes VI.3*, op. cit., p. 109

<sup>678</sup> *Cahiers I*, op. cit., p. 95

créée le vide en soi : « Oscillations. Il y a vraiment un vide; car il y a dans l'âme de l'énergie non orientée ». <sup>679</sup> Le vide créé par cette énergie non orientée, est la condition préalable de l'inspiration qui remplit ce vide. L'attention du poète est bouclée sur soi-même, le cercle représente son mouvement créateur. Simone Weil cite le vers de *La Jeune Parque* de Valéry où le poète admire le mouvement circulaire des astres, image du temps éternel :

Le cercle n'est pas un objet qui, comme la lune ou les étoiles, existe sans la participation de l'esprit; et pourtant, comme les étoiles, il est pour moi, selon l'expression du poète, un tout-puissant étranger. <sup>680</sup>

Valéry compare l'opposition 'prose – poésie', à celle qui existe entre la marche et la danse. La prose est caractérisée par une marche temporaire vers l'avant tandis que la poésie comme la danse que caractérise par un mouvement circulaire. L'acte de danser « constitue son temps propre », « suit de transformations de sa forme dans l'espace (...) sans aller véritablement nulle part ». <sup>681</sup> La marche sous-entend la direction, comme la prose prévoit à exprimer une réalité : « le sens est la fin unique de la prose ». <sup>682</sup> La poésie crée son propre temps, se réfère à soi-même. On peut interpréter la doctrine valérienne du double fonctionnement du langage comme un mouvement oscillatoire entre le sens et le son. La poésie valérienne prévoit l'égalité des valeurs entre le son et le sens, l'harmonie établie est le travail poétique par excellence. Les moments d'équilibre, harmonieux sont un principe d'ordre : « Rien de moins propre aux desseins de l'artiste que ce désordre essentiel dont il doit extraire à chaque instant les éléments de l'ordre qu'il veut produire ». <sup>683</sup>

Simone Weil utilise l'image de la balance dans la description du perfectionnement de l'âme. L'ordre intérieur est acquis par des moments d'arrêt, par des moments vides de tous les désirs. Elle met en garde de croire que l'auteur de cet ordre puisse être la volonté, la raison.

<sup>679</sup> *Oeuvres complètes VI.2*, op. cit., p. 286 (voir également *Cahiers II*, op. cit., p. 86)

<sup>680</sup> *Oeuvres complètes I*, op. cit., p. 94 (« Tout-puissants étrangers, inévitables astres / Qui daignez faire luire au lointain temporel / Je ne sais quoi de pur et de surnaturel; », Paul Valéry, *La Jeune Parque*, v. 18-20)

<sup>681</sup> VALÉRY, Paul, « Philosophie de la danse », pp. 1390-1404, *Oeuvres I*, op. cit., p. 1398. Michel Jarrety souligne que « Valéry a hérité de Mallarmé la comparaison même de la 'vulgaire monnaie de la marche' opposée à 'la monnaie d'or de la danse'. » (JARETTY, Michel, *Paul Valéry*, coll. portraits littéraires, Hachette, 1992, p. 14)

<sup>682</sup> JARETTY, Michel, *Paul Valéry*, op. cit., p. 14

<sup>683</sup> VALÉRY, Paul, « Propos sur la poésie », pp. 1361-1378, *Oeuvres I*, op. cit., p. 1368

« Que *mon* monde soit en équilibre. La raison - celle du deuxième genre - ne peut jamais procurer cet équilibre, mais seulement le redressement de la balance intérieure par des arrêts suffisamment longs et fréquents, mais non pas trop ». <sup>684</sup>

La volonté, la raison ne créent que des équilibres imaginaires qui ne sont pas des sources d'énergie dans le perfectionnement de l'âme. Les moments d'équilibres sont les moments vides du moi. Plus l'âme s'avance dans le processus créatif plus elle devient plus juste. Les oeuvres scientifiques ou artistiques du premier genre, du premier, ordre sont impersonnelles, anonymes :

Dans l'art et la science, si la production de second ordre, brillante ou médiocre, est extension de soi, la production de tout premier ordre, la création, est renoncement à soi. <sup>685</sup>

Par le renoncement au moi on crée le vide nécessaire pour l'inspiration. L'obéissance de l'homme créée est la condition de l'exécution d'une oeuvre du premier ordre : « La conception weillienne de la création artistique est donc celle d'une renonciation à sa volonté propre, d'une pure « obéissance » à la nécessité et à l'inspiration ». <sup>686</sup> Écrire des beaux vers ne peut pas procéder de la personne de son auteur mais de l'inspiration impersonnelle :

C'est pour le bien qu'il faut procéder ainsi. Mais un peu autrement. Non pas je suis et le beau vers, l'acte de charité, etc., se fait; mais je ne suis pas et cette chose se fait. <sup>687</sup>

Simone Weil précise que l'obéissance est la vertu principale, c'est la pratique de cette vertu qui nous rend semblable à Dieu. Dans la création du monde, Dieu renonce à sa personne divine par amour pour que nous puissions exister. Nous devons suivre ce chemin de renoncement :

Ce qui en l'homme est l'image même de Dieu, c'est quelque chose qui en nous est attaché au fait d'être une personne, mais qui n'est pas ce fait lui-même. C'est la faculté de renoncement à la personne. C'est l'obéissance. <sup>688</sup>

La destruction du moi est violente, pourtant c'est la seule chose qu'on peut offrir à Dieu. Simone Weil met l'accent sur le fait que c'est notre unique pouvoir, le consentement libre :

Nous ne possédons rien au monde - car le hasard peut tout nous ôter - sinon le pouvoir de dire je. C'est cela qu'il faut donner à Dieu, c'est-à-dire détruire. Il n'y a absolument aucun autre acte libre qui nous soit permis, sinon la destruction du *je*. <sup>689</sup>

<sup>684</sup> *Cahiers I*, op. cit., p. 225

<sup>685</sup> *Attente de Dieu*, op. cit., p. 135 (voir idée similaire *Oeuvres complètes VI.3*, op. cit., p. 408)

<sup>686</sup> GABELLIEREI, Emmanuel, *Etre et don*, op. cit., p. 237

<sup>687</sup> *Oeuvres complètes VI.2*, op. cit., p. 473

<sup>688</sup> *Attente de Dieu*, op. cit., p. 172

<sup>689</sup> *Cahiers II*, op. cit., p. 245

Cette destruction de moi ne peut pas être une ascèse infligée par la volonté, elle doit être une ouverture vers le surnaturel. L'inspiration est une source d'énergie, du feu qui brûle le moi<sup>690</sup>. Cette ouverture vers le bien procède de l'amour qui « détruit la notion fausse d'égoïsme ». <sup>691</sup> « Platon compare cet amour du bien qui est toujours en nous à la vue, et la révélation du bien à la lumière ». <sup>692</sup> La vue, l'oeil de l'âme permet le contact avec le bien. En terme poétique, l'attention du poète est guidée par l'inspiration qui n'est qu'une source d'énergie; l'amour. La nature de cette orientation du regard est l'acceptation de la destruction du moi, le consentement à ce que l'amour surnaturelle qui grandit dans l'âme, décrée la partie imparfaite. <sup>693</sup> La pleine existences coïncide à l'état décrée, à l'expérience de la beauté. « Le seul organe de contact avec l'existence est l'acceptation, l'amour. C'est pourquoi beauté et réalité sont identiques ». <sup>694</sup> Simone Weil souligne le fait que l'amour surnaturelle est à l'oeuvre dans la création du beau et dans le perfectionnement spirituel :

Le beau. De la matière qui à travers les sens rend sensible la perfection spirituelle. De la matière qui contraint la partie transcendante de l'âme à apparaître. C'est la même faculté de l'âme, à savoir l'amour surnaturel, qui est contact avec le beau et Dieu.

L'amour surnaturel est en nous l'organe de l'adhésion à la beauté, et le sens de la réalité de l'univers est en nous identique à celui de sa beauté. La pleine existence et la beauté se confondent. <sup>695</sup>

La pleine existence coïncide avec l'état poétique. Paul Valéry en décrivant l'esprit en création, parle de « la beauté de l'événement spirituel qui termine l'attente ». <sup>696</sup> L'amour surnaturelle qui se manifeste dans l'inspiration artistique est à l'origine de la création de l'univers :

Il a été créé par amour et sa beauté est le reflet et le signe irréfutable de cet amour divin, comme la beauté d'une statue parfaite, d'un chant parfait est le reflet de l'amour surnaturel qui emplit l'âme d'un artiste vraiment inspiré. <sup>697</sup>

<sup>690</sup> L'inspiration identifiée à l'Esprit Saint de la Trinité est énergie, feu. (*Cahier II*, op. cit., p. 245). Elle est équivalent *Logos* dans la pensée grecque. (*Source grecque*, op. cit., p. 159)

<sup>691</sup> Simone Weil interprète ainsi le rôle de l'amour dans du *Banquet* de Platon. *Intuitions pré-chrétiennes*, op. cit., p. 72

<sup>692</sup> Interprétation de l'amour dans la *République* de Platon. *ibidem*, p. 71

<sup>693</sup> Marie-Annette Fourneyron y voit « une théorie poétique du devenir de la psyché (...) la longue et difficile maturation en nous de cette graine 'divine' capable d'amour ».

FOURNEYRON, Marie-Annette, « La science de l'âme une énergétique », pp.35-50, *Oeuvres complètes VI.2*, op. cit., p. 49

<sup>694</sup> *Cahiers II*, op. cit., p. 216

<sup>695</sup> *Cahiers II*, op. cit., p. 215

<sup>696</sup> VALÉRY, Paul, « Première leçon du cours de poétique », *Oeuvres I*, op. cit., p. 1353

<sup>697</sup> WEIL, Simone, *Intuitions pré-chrétiennes*, op. cit., p. 37

Simone Weil commente les passages du *Banquet* de Platon où c'est l'Amour qui initie les hommes à la pratique de l'art : « quiconque est touché par l'Amour devient poète, même si auparavant il n'avait aucune part aux Muses ».<sup>698</sup> L'amour est alors l'essence de l'inspiration, comme elle le constate dans son commentaire : « L'intelligence, là où elle est créatrice, dans la véritable poésie et même dans la technique, lorsqu'elle découvre des choses vraiment nouvelles, procède immédiatement de l'amour surnaturel ».<sup>699</sup>

Le caractère liquide de cet amour est décrit dans un autre passage du *Banquet*. L'Amour envahit l'âme, si l'âme est de la substance tendre, réceptive à son contact : « autrement il ne serait pas capable de s'insinuer de toutes parts et à travers l'âme tout entière, et il ne pourrait pas passer inaperçu comme il fait, au début, quand il entre et quand il sort, s'il était fait d'une matière dure ».<sup>700</sup> Dans la suite du texte, Platon indique que l'Amour se manifeste dans la beauté comme auteur de la forme parfaite : « Une grande preuve qu'il a pour essence la proportion et la fluidité, c'est la beauté de sa forme, beauté incomparable selon l'opinion universelle, car il y a guerre perpétuelle entre la difformité et l'Amour ».<sup>701</sup> Simone Weil remarque que le caractère fluide de l'Amour est révélateur : « La relation indiquée par Platon entre la beauté de la forme, la proportion et la fluidité est extrêmement remarquable ».<sup>702</sup> Elle en voit le secret des statues grecques qui semblent être liquides, ils immobilisent un moment d'équilibre.

L'artiste dissout le moi au cours du processus créateur, son âme devient tendre, réceptive à l'inspiration. Jean-Louis Chrétien examine l'essence liquide dans la poésie mystique. Il cite Simone Weil, et constate que la grâce, l'inspiration peuvent créer des formes s'il y a du vide de moi : « Elle compare la grâce à l'eau, un trait de caractère de l'Amour qui nous envahit si on lui laisse la place ».<sup>703</sup>

Platon compare la révélation du bien à la lumière. C'est un autre aspect de l'amour surnaturel. La lumière est une source d'énergie qui élève vers le haut : « Deux forcent règnent sur l'univers lumière et pesanteur ».<sup>704</sup> Simone Weil analyse les oppositions « qui concordent dans le monde » « élevé, pur, lumineux - bas, mélangé, obscur » et elle

<sup>698</sup> PLATON, *Banquet*, 196.d, citée dans *Intuitions pré-chrétiennes*, op. cit., p. 61

<sup>699</sup> *ibidem*

<sup>700</sup> PLATON, *Banquet*, 195 d, *ibidem*, p. 50

<sup>701</sup> *ibidem*

<sup>702</sup> *ibidem*, p. 51

<sup>703</sup> « Comme un lien liquide », pp. 67-89, *Poésie et Mystique*, sous la direction de Paule Plouvier, L'Harmattan, Paris, 1995, p. 69

<sup>704</sup> WEIL, Simone, *Pesanteur et la grâce*, op. cit., p. 11

constate : « La lumière vient d'en haut. Lumière, analogue à regard ».<sup>705</sup> Le regard est ce qui sauve du règne de la force, de la nécessité. Dans sa dimension théologique, c'est la vue qui délivre l'homme de son état pécheur : « La lampe du corps, c'est l'oeil. Si donc ton oeil est sain ton corps tout entier sera lumineux ».<sup>706</sup> L'expérience physique prouve que la vue a besoin de la lumière pour percevoir la forme de l'objet. Analogiquement, dans la création artistique, c'est l'inspiration, équivalente à la lumière qui est l'auteur des formes : « comme un rayon de lumière de l'esprit créateur, qui en enveloppant la matière, il lui accorde (...) sa forme ».<sup>707</sup> La lumière est à l'origine de la création du monde : « Dieu a créé le monde en créant la corrélation des contraires, d'abord celle qui est le symbole de toutes les autres lumière-obscurité ».<sup>708</sup> Cet acte créateur est l'archétype de toute création. « Quand Dieu avait dit que la lumière soit - la lumière entra dans l'existence sans fenêtre - les contours des objets se dessinèrent, les formes apparurent séparant les phénomènes du monde, déterminant les limites ».<sup>709</sup>

Simone Weil voit dans la lumière le caractère par excellence de l'amour surnaturel. C'est cette lumière qui forme l'âme humaine au cours de son long chemin purificateur. L'âme qui est dans la nuit est « éclairée et purifiée »<sup>710</sup> par le feu de cet amour comme l'enseigne Saint Jean de la Croix. Nous voulons nous attarder sur l'analyse de la doctrine de la *Nuit obscure* de ce mystique parce qu'elle influence profondément Simone Weil au moment de l'écriture de ses propres poèmes mystiques. Il est le seul auteur mystique qu'elle étudie vraiment à fond<sup>711</sup>. Simone Weil reçoit le livre de son ami, Gustave Thibon à la fin d'automne 1941 et elle en parle dans une lettre adressée à son frère : « c'est en ce moment ma principale occupation ».<sup>712</sup> Comme elle écrit dans

<sup>705</sup> *Cahiers I*, op. cit., p. 205. Nous avons présenté ses oppositions au début de notre premier chapitre. C'est le levier qui est l'outil de changement de direction, analogue au mécanisme de l'inspiration.

<sup>706</sup> BIBLE de Jérusalem, Desclée de Brouwer, Paris, 1975, Matthieu, 6,22

<sup>707</sup> BURCKHARDT, Titus, *Chartres és a katedrális születése*, éd. Arcticus, Budapest, 2001, p. 80. ("akár a teremtő szellem egy fénysugara, mely az anyagba merülve az anyagot átmenetileg megformálja")

<sup>708</sup> WEIL, Simone, *Cahiers III*, op. cit., p. 56

<sup>709</sup> BENEY, Zsuzsa, "Teremtés és születés között", pp.550-555, revue *Vigilia*, 1991/7, p. 550. ("Amikor Isten azt mondotta volt: legyen világosság - akkor világosság támadt az addig ablaktalan létezésben, kirajzolódtak a tárgyak körvonali, megjelentek a formák, amelyek elkülönítik a világ jelenségeit, határokat alkotnak.")

<sup>710</sup> JEAN de la Croix, *La Nuit obscure*, Paris, éd. du Seuil, 1984, p. 146

<sup>711</sup> Simone Weil considère Platon comme un vrai mystique, mais nous ne le classons pas parmi les auteurs mystiques, nous nous référons à la classification traditionnelle de l'histoire philosophiques. Un passage de Simone Weil témoigne de son amour pour les deux auteurs cités. Elle découvre dans leurs écrits une expression poétique de l'amour surnaturel. (Il est intéressant de constater que Platon et Saint Jean de la Croix voulaient être initialement poète.) Elle parle de Saint Jean de la Croix en ces termes : « C'est un mélange de poésie et de prose, l'une et l'autre extrêmement belles. La pensée, avec des mots différents, est souvent très proche de celle de Platon. » (extrait de lettre citée dans *La vie de Simone Weil II*, écrit par Simone Pétrement, op. cit., p. 382)

<sup>712</sup> extrait de lettre cité dans *Oeuvres complètes V.I.1*, op. cit., p. 494



*Attente de Dieu*, la nuit obscure désigne l'incrédulité de son époque, l'état de non-croyance :

La croyance est verbale et ne pénètre pas dans l'âme. A une époque comme la nôtre l'incrédulité peut être un équivalent de la nuit obscure de Saint Jean de la Croix si l'incrédule aime Dieu, s'il est comme l'enfant qui ne sait pas qu'il y a quelque part du pain, mais qui crie qu'il a faim.<sup>713</sup>

La nuit obscure dans ce contexte exprime l'amour à vide qui est l'équivalent du désir sans objet. Saint Jean de la Croix démontre dans son livre la purification de l'âme à travers la nuit des sens puis à travers la nuit de l'esprit : « à la faveur de la nuit de foi, elle monte l'escalier secret ».<sup>714</sup> L'obscurité de la nuit désigne cette dernière étape, la sécheresse complète de l'âme où elle n'est plus dans le monde mais elle n'est pas encore à Dieu : « Il y a une période où l'âme est déjà détachée du monde sans pouvoir encore s'accrocher à Dieu; vide, terrible angoisse. (Nuit obscure.) »<sup>715</sup> Simone Weil définit cette situation temporairement mortelle de l'âme, ce détachement complet, ce vide total avec la nuit obscure :

Accepter un vide en soi-même, cela est surnaturel. Où trouver l'énergie pour un acte sans contrepartie? L'énergie doit venir d'ailleurs. Mais pourtant il faut d'abord un arrachement, quelque chose de désespéré, que d'abord un vide se produise - Vide nuit obscure.<sup>716</sup>

Le vide est une situation contradictoire, un écartèlement. Georges Tavad constate que « les contraires ne sont pas des obstacles, mais les conditions mêmes de la nuit ».<sup>717</sup> En terme weilien, l'esprit se heurte à l'obstacle, à une contradiction, il ne doit pas fuir cette situation impossible mais résister à cette tentation. L'attention doit être fixée sur le problème et la solution sera donnée. Rester dans la nuit signifie la résistance de l'âme en attente de la lumière, un travail de l'attention : « Ce qui a besoin d'être créé par notre attention, c'est l'union des contraires ».<sup>718</sup> Saint Jean de la Croix définit l'espérance de

<sup>713</sup> *Attente de Dieu*, op. cit., p. 211

<sup>714</sup> JEAN de la Croix, *La Nuit obscure*, op. cit., p. 199

<sup>715</sup> *Cahiers II*, op. cit., p. 101. Les cahiers 6 et 7, écrits autour du tournant de l'année 1941, contiennent de nombreuses références à Saint Jean de la Croix et plus tard le Cahier 12, écrit au mois de mai, juin. L'écriture des cahiers 6 et 7 coïncide avec la composition des poèmes *La mer* et *Les astres*, le cahier 12 avec son départ de la France.

<sup>716</sup> *Cahiers I*, op. cit., p. 267. Le vide est alors la situation contradictoire qu'on est ni à Dieu ni dans le monde. Cette définition de la nuit obscure de Saint Jean de la Croix correspond à la description de l'âme chez Platon, qui est sortie de la caverne et dont l'oeil est complètement ébloui et aveuglé par le premier contact de la lumière divine : « C'est ce que Saint Jean de la Croix nomme le sentiment de la damnation. » (*La Connaissance surnaturelle*, op. cit., p. 204).

<sup>717</sup> TAVARD, Georges, *Saint Jean de la Croix, poète mystique*, Paris, éd. du Cerf, 1987, p. 90. L'union des contraires se fait dans le centre de l'âme comme le dit Bernard Sese en citant Saint Jean de la Croix : « le lieu de l'union : "en el centreo más profundo", et plus loin il identifie ce point central : "le centre de l'âme c'est Dieu" ». dans « Poétique de l'expérience mystique selon Jean de la Croix », pp. 35-67, *Poésie et Mystique*, op. cit., pp. 39-40

<sup>718</sup> *Oeuvres complètes VI.3*, op. cit., p. 156

l'âme qui a dépassé ce stade contradictoire et a connu la lumière, comme un détachement complet du monde avec la seule capacité de garder la direction du regard vers le surnaturel :

L'espérance a ceci de particulier qu'elle recouvre tous les sens de la tête de l'âme, si bien qu'ils ne se mêlent d'aucune des choses de ce monde et sont protégés contre toutes les flèches du siècle. Il lui reste seulement une visière par où son regard peut se diriger en haut et non ailleurs.<sup>719</sup>

Le regard est le contact avec le surnaturel, l'orientation de l'âme. L'attention à vide est la condition nécessaire pour recevoir la lumière. Miklos Veto décrit la nuit obscure comme l'absence de tous les désirs, l'attention est orientée à vide : « Dans la Nuit Obscure des sens ou celle de l'esprit, l'âme continue à croire et à prier tout en étant exaspérée par la sécheresse et tourturée par le doute, c'est-à-dire dans un état *sans mobiles* ».<sup>720</sup>

Simone Weil sensibilise ce détachement complet du monde, cette nuit de l'âme par l'image de l'enfant dont le regard n'est pas attaché aux objets du monde.

L'attachement est une direction, une orientation en ligne droite. Tout l'être est projeté en ligne droite vers un objet particulier, le trésor pour l'avare, une femme pour l'amant. L'enfant n'est pas ainsi; il est disponible; il est orienté, et il n'est pas orienté vers quelque chose. Orienté à vide. (...) l'état d'enfance identique à l'état d'immortalité qui est la porte du salut.<sup>721</sup>

La vue chez Saint Jean de la Croix exprime l'orientation de l'âme vers la lumière, la direction du progrès spirituel. Toute l'image de la « nuit obscure » lui sert à étudier le mouvement intérieur de l'âme comme le dit Jean Baruzi : « La nuit évoque moins une chose qu'une fonction; elle résume un passage intérieur ».<sup>722</sup> Simone Weil évoque ce passage intérieur, cette orientation de l'âme souffrante. Elle indique que le consentement à cette décréation qui se déroule dans le temps est le regard de l'âme orienté à vide. L'âme n'attend pas de consolation, la réalité de cette souffrance se révèle dans l'absence de toute idole qui pourrait donner un but surnaturel (par exemple la souffrance pour Dieu imaginé comme personne). C'est dans ce moment vide que la grâce remplit l'âme comme un don :

<sup>719</sup> JEAN de la Croix, *La Nuit obscure*, op. cit., p. 197

<sup>720</sup> VETO, Miklos, *La Métaphysique religieuse de Simone Weil*, op. cit., p. 67

<sup>721</sup> *Cahiers III*, op. cit., p. 97

<sup>722</sup> BARUZI, Jean, *Saint Jean de la Croix et le problème de l'expérience mystique*, Paris, éd. Félix Alcan, 1924, p. 321

Durée. Quand la douleur et l'épuisement arrivent au point de faire naître dans l'âme le sentiment de la perpétuité, en contemplant cette perpétuité avec acceptation et amour, on est arraché jusqu'à l'éternité. Croix.<sup>723</sup>

Dieu ne peut pas être un objet de contemplation parce que nous avons aucune image vraie de Dieu. Simone Weil se méfie d'une croyance médiocre dont Dieu est l'oeuvre de l'imagination. La purification de l'imagination est le rôle de la souffrance que l'âme éprouve en se débarrassant de son faux Dieu. En ce sens la non-croyance, l'athéisme sont exempt de l'idolâtrie et peuvent contenir l'amour de la vérité :

Tout ce que je conçois comme vrai est moins vrai que ces choses dont je ne puis concevoir la vérité, mais que j'aime. C'est pourquoi Saint Jean de la Croix appelle la foi une nuit. Chez ceux qui ont eu une éducation chrétienne, les parties inférieures de l'âme s'attachent à ces mystères alors qu'elles n'y ont aucun droit. C'est pourquoi ils ont besoin d'une purification dont Saint Jean de la Croix décrit les étapes. L'athéisme, l'incrédulité constituent un équivalent à cette purification.<sup>724</sup>

Saint Jean de la Croix met en garde également à la mauvaise utilisation de l'imagination. Il distingue la partie naturelle de l'âme qui ne peut agir que sur son niveau, le surnaturel est un don :

L'homme aura beau exercer son goût et ses facultés pour arriver jusqu'à Dieu et s'imaginer qu'il en savoure les douceurs, il ne goûtera pas le Seigneur d'une manière divine ou spirituelle, mais d'une manière humaine et naturelle, comme il goûte les autres objets créés, car les biens ne vont pas de l'homme à Dieu, mais ils descendent de Dieu à l'homme.<sup>725</sup>

« Par la souffrance la connaissance », Simone Weil cite souvent cette phrase d'Eschyle en relation avec Saint Jean de la Croix. La connaissance des choses divines passe par la voie du perfectionnement :

Eschyle par la souffrance, la connaissance. Appliqué à la crucifixion de Prométhée, cela équivaut aux lignes admirables de Saint Jean de la Croix sur la participation par la souffrance à la Croix du Christ pour pénétrer les profondeurs de la sagesse de Dieu.<sup>726</sup>

Saint Jean de la Croix trouve même la souffrance plus avantageuse à l'homme parce qu'il peut être secouru par Dieu :

La souffrance est plus sûr et même plus profitable que celui de la jouissance et de l'action personnelle; tout d'abord parce que quand on souffre, on reçoit des forces de Dieu, tandis que quand l'âme agit et est dans la jouissance, elle met en mouvement ses misères et ses imperfections.<sup>727</sup>

Chez Saint Jean de la Croix, l'homme découvre de plus en plus d'imperfections en lui au cours de son progrès spirituel. Premièrement, il ne voit que les ténèbres, ses

<sup>723</sup> *Cahiers II*, op. cit., p. 181

<sup>724</sup> *Oeuvres complètes VI.2*, op. cit., p. 338

<sup>725</sup> JEAN de la Croix, *La Nuit obscure*, op. cit., pp. 165-166

<sup>726</sup> *Oeuvres complètes VI.3*, op. cit., p. 125 (voir également ibidem p. 69)

<sup>727</sup> JEAN de la Croix, *La Nuit obscure*, op. cit., p. 168

propres défauts, puis progressivement il fonce dans cette obscurité et les moments lumineux de la grâce lui cause encore plus de douleurs, dûs à l'éblouissement de la lumière.

Plus l'âme est rapprochée de lui (Dieu), et plus elle sent à cause de sa faiblesse la profondeur des ténèbres et de l'obscurité où elle se trouve. De même que plus on s'approche du soleil, plus son éclat cause d'obscurité et de souffrance à l'oeil.<sup>728</sup>

Simone Weil décrit également l'origine de la souffrance sous ces deux aspects, d'une part l'âme se tend vers les ténèbres, vers le mal ou bien elle suit son inclination vers la lumière, vers le bien. Cette déchirure de l'âme, elle l'étudie par ses commentaires du *Phèdre* de Platon. Le cocher maîtrise les deux chevaux de l'âme. Le mauvais cheval fuit la lumière vers laquelle tend le char, et doit être dompté violemment, le cheval obéissant, malgré la frayeur, subit la contrainte sans résistance :

Deux espèces de douleurs distinctes; l'une volontaire, mouvement imposé au corps ankylosé, coup de frein imposé au mauvais cheval; l'autre tout à fait involontaire, liée à la grâce elle-même, laquelle, quoiqu'elle soit l'unique source de joie pure, cause des douleurs, tant que l'état de perfection n'est pas atteint. Éblouissement des yeux.<sup>729</sup>

Le perfectionnement spirituel sous-entend l'existence de la douleur, la grâce ne peut agir que si le mal est éliminé par son aide et par notre consentement. La douleur extrême est éprouvée par l'âme quand elle confronte le vide total, sa mort instantanée. C'est le moment décisif, l'âme ne peut pas espérer la grâce qui est un don, elle est dans la nuit totale. Si elle ne détourne pas son attention du bien, si elle résiste à la tentation de sombrer dans le désespoir, la grâce arrive automatiquement : « Jean de la Croix appelle la foi une nuit ».<sup>730</sup> Dans sa poésie, Simone Weil retient deux éléments primordiaux de la description de cette nuit, le motif du cri et celui de la soif. Le cri d'angoisse est l'expression adéquate de l'âme qui se sent d'être privée du bien à cause de ses imperfections : « La vue et le sentiment de sa propre misère lui font appréhender qu'elle ne soit perdue et que son bonheur ne soit fini à jamais. De là vient qu'elle se laisse aller à une telle douleur et à des gémissements si profond qu'elle éclate en rugissements et hurlements spirituels ».<sup>731</sup> Si elle garde l'orientation de son âme vers le bien, c'est parce que elle sait que le bien existe, parce qu'elle a le sentiment de la soif. Cette orientation vers le bien est l'oeuvre de l'amour surnaturel :

<sup>728</sup> ibidem, p. 169

<sup>729</sup> *La Source grecque*, op. cit., p. 123

<sup>730</sup> *Oeuvres complètes VI.2*, op. cit., p. 338

<sup>731</sup> JEAN de la Croix, *La Nuit obscure*, op. cit., p. 133

Il faut admirer ici comment l'âme qui se sent si misérable et si indigne de Dieu dans ces ténèbres purificatrices a assez de hardiesse et de présomption pour aspirer à l'union divine. En voici la raison. L'amour lui donne peu à peu des forces nouvelles. (...) La propriété de l'amour est de tendre à l'union, à l'égalité (...). L'âme a faim et soif de ce qui lui manque.<sup>732</sup>

Simone Weil voit dans la personne de Job, l'âme qui a su traverser la nuit obscure : « Job, au bout de sa nuit obscure, qu'il a traversée sans consolation, voit manifestement la beauté du monde. Il faut avoir passé par la misère totale ». <sup>733</sup> Elle continue son analyse sur la valeur de l'amour qui mène à Dieu. La grâce est alors une question de profondeur de cet amour qui comme toute énergie humaine s'épuise. Ce moment d'arrêt, du vide est le lieu de l'union. L'amour ne doit pas être un attachement à son objet :

Satan à Dieu : Mais t'aime-t-il gratuitement? Il s'agit du niveau de l'amour. L'amour est-il situé au niveau des brebis, des champs de blé, des nombreux enfants? Où à une plus grande profondeur, plus loin dans la troisième dimension, derrière? Si loin que soit cet amour, il y a un moment de rupture où il succombe, et c'est le moment qui transforme, qui arrache du fini vers l'infini, qui rend *transcendant dans l'âme* l'amour de l'âme pour Dieu. *C'est la mort de l'âme*. Malheur à celui pour qui la mort du corps précède celle de l'âme. <sup>734</sup>

Saint Jean de la Croix appelle cette progression de l'âme « un escalier d'amour, » <sup>735</sup> Simone Weil parle plutôt de « l'éducation de l'attention ». <sup>736</sup> L'attention totale qui vise la vue de Dieu, demande un long travail d'apprentissage, au début, cette attention ne peut être orientée que « vers le négatif, vers le vide, » <sup>737</sup> parce que Dieu réside encore un secret. Saint Jean de la Croix illustre ce chemin de découverte de Dieu par l'image du voyageur qui va vers un pays inconnu. Ce voyageur est contraint d'avancer « à tâtons », ses anciennes connaissances ne le renseignent plus sur son chemin. Saint Jean de la Croix y voit une analogie avec le travail artistique qui demande également un effort négatif s'il veut produire quelque chose de nouveau :

Ce voyageur ne se guide pas d'après ses connaissances précédentes, mais d'après des doutes ou des renseignements étrangers. Évidemment il ne pourra parvenir à ce nouveau pays ni savoir plus qu'il ne savait d'abord, si ce n'est en passant par des chemins nouveaux qu'il n'a jamais connus et en laissant ceux qu'il connaît. Il en est absolument de même pour celui qui cherche à se perfectionner dans un métier ou dans un art. Il va toujours à tâtons; il ne se sert plus de ses connaissances précédentes, parce que s'il ne les négligeait pas, il n'avancerait jamais et ne réaliserait aucun progrès. Ainsi en est-il de l'âme. <sup>738</sup>

<sup>732</sup> *ibidem*, p. 155

<sup>733</sup> WEIL, Simone, *Cahiers II*, op. cit., p. 157

<sup>734</sup> *ibidem*. Le vide accepté transforme l'énergie, la souffrance consentie amène à la grâce : « La limite et l'obstacle, étapes intermédiaires offertes par la nécessité, prennent alors une valeur positive. La souffrance due au vide prend le sens d'ouverture du passage à la grâce ». Marie-Annette Fourneyron, « La science de l'âme une énergétique », op. cit., p. 42

<sup>735</sup> JEAN de la Croix, *La Nuit obscure*, op. cit., p. 182

<sup>736</sup> WEIL, Simone, *Cahiers III*, op. cit., p. 182

<sup>737</sup> *ibidem*

<sup>738</sup> JEAN de la Croix, *La Nuit obscure*, op. cit., p. 167

Nous avons longuement cité ce passage de Saint Jean de la Croix parce que nous y voyons une influence textuelle sur l'écrit de Simone Weil. L'image d'un progrès « à tâtons » se trouve mentionner effectivement dans le cahier 8, que Simone Weil rédige au cours de ses lectures du mystique espagnol. Simone Weil décrit ici l'avancement de l'âme vers Dieu qui a déposé en lui le grain de l'amour : « elle doit à son tour, mais à tâtons, traverser l'infinie épaisseur du temps et de l'espace pour aller à ce qu'elle aime. Cela, c'est la Croix ».<sup>739</sup>

L'attente de l'inspiration est une négation des mouvements. L'immobilité dans le temps ou dans l'espace est un effort à vide. Quitter le monde des apparences et aller vers Dieu inconnu est une preuve de la foi. Toutes activités qui amènent à la découverte du nouveau, exige l'abandon des lieux sûrs et l'avancement à tâtons : « Nuit obscure - applications dans tous les domaines. Activité non-agissante - non-intervention ».<sup>740</sup> L'activité poétique demande une attention à vide premièrement, l'inspiration qui éduque cette attention de voir de plus en plus clairement, n'est accordée qu'au prix du consentement à subir des nuits obscures. Le critère de l'écriture des oeuvres du premier ordre est le passage à travers des nuits obscures. Simone Weil en fait la critique à son ami, l'écrivain Gustave Thibon : « Vous avez déjà traversé de la nuit obscure, mais à mon avis il vous en reste encore à traverser beaucoup avant de donner votre vraie mesure; car vous êtes loin d'avoir atteint dans l'expression et, par suite, dans la pensée, le degré de dépouillement, de nudité et de force perçante indispensable au genre qui est le vôtre ».<sup>741</sup> Le dépouillement, la nudité comme exigence sont l'absence de la volonté du moi. Dans un de ses rares fragments sur sa pratique poétique, Simone Weil exige d'elle même une soumission totale à l'inspiration. Elle proclame la nécessité de ne pas intervenir par sa volonté dans la composition des poèmes où dans la traduction des vers :

Composition d'une oeuvre et traduction d'un texte non écrit - *Ne rien ajouter ni changer.*

Analogies entre la « nuit de l'esprit » de saint Jean de la Croix, avec ses alternances étalées sur des années, et des alternances que j'ai éprouvées dans un espace de quelques jours ou semaines (mais parfois moins) dans la composition d'un poème.<sup>742</sup>

<sup>739</sup> *Cahiers III*, op. cit., p.45

<sup>740</sup> *Cahiers I*, op. cit., p. 252

<sup>741</sup> PERRIN, Joseph-Marie - THIBON, Gustave, *Simone Weil telle que nous l'avons connue*, Paris, La Colombe, 1952, p. 137. Sa critique envers son ami Joël Bousquet, le poète, va au même sens, mais cette fois, elle utilise l'image de l'oeuf du monde : « vous n'avez plus du moins qu'une coquille à percer pour sortir des ténèbres de l'oeuf ». (« Lettre à Joël Bousquet », dans *Pensées sans ordre*, op. cit., p. 74)

<sup>742</sup> *Oeuvres complètes VI.2*, op. cit., p. 146, (cahier 4, le premier cahier où elle fait allusion à Jean de la Croix)

Simone Weil revient à l'idée de la nuit obscure dans la composition des vers dans le cahier 7. Le problème qu'elle examine dans les fragments successifs se réfère à l'acceptation où au refus de l'assujettissement au temps. Le sentiment naturel est le dégoût qui caractérise l'homme soumis à la nécessité, à sa vie monotone. Fuir le temps, signifie à vivre dans le monde des apparences, persister dans le dégoût. Par contre il peut être transformateur d'énergie : « Le dégoût sous toutes ses formes est une des misères les plus précieuses qui soient données à l'homme comme échelle pour monter » et Simone Weil termine ce fragment par un de ses rares aveux personnels : « J'ai une très large part de cette faveur. »<sup>743</sup> Effectivement, dans deux fragments plus loin, elle identifie le dégoût à la nuit obscure. Le dégoût crée un vide dans l'homme, et le vide est porteur de grâce. Le dégoût ou l'ennui doivent être au premier plan dans une oeuvre, comme elle le note pour l'écriture de sa pièce de théâtre, *Venise sauvée*. Quant à ses poèmes, elle pense indispensable de prendre de la distance, de ne pas trop les apprécier faute de quoi elle empêcherait le travail de l'inspiration impersonnelle qui ne descend que là où il y a le vide de soi. Dans la conclusion du fragment, elle révèle l'essence de l'art à savoir que dans la composition de l'oeuvre, la volonté de l'artiste n'y a aucune part. L'indifférence exprimée dans l'équivalence de chaque détail dont l'ensemble ne constitue pas l'unité de l'oeuvre, est l'image de l'inspiration transcendante :

*Venise sauvée*. Dégoût d'une existence monotone comme stimulant à l'arrière-plan.  
Évoquer l'ennui.

Dégoût, nuit obscure.

Tourner tout dégoût en dégoût de soi. (Comme moi pour mes vers.)

Dégoût et préférence comme troisième dimension. L'indifférence est derrière.

Espace, symbole de l'indifférence, de la justice. Tout y existe au même titre.

Reconnaitre que tout ce qui existe, dans l'ensemble et dans chaque détail, existe au même titre.<sup>744</sup>

Le vide de soi est la condition de l'inspiration qui ne peut oeuvrer que là où la place lui est accordée. Fuir le dégoût équivaut au refus de la décréation, seule voie qui mène au contact avec le surnaturel. Les purifications au cours des nuits obscures créent le vide nécessaire, seul les génies le supportent. Persister dans ces situations limites est une

<sup>743</sup> *Oeuvres complètes VI.2*, op. cit., p. 424. Jean de la Croix précise que pour reconnaître l'effet purificateur, le sentiment de dégoût et de sécheresse sont des dispositions adéquates : « Cette disposition est une marque que ce dégoût et cette sécheresse n'ont pas pour cause le relâchement et la tiédeur ». (*La Nuit obscure*, op. cit., p. 60)

<sup>744</sup> *Oeuvres complètes VI.2*, op. cit., p. 425 (Le problème de 'partie et ensemble' était étudié à l'analyse de la peinture giottesque où Saint François existait au même titre dans l'espace que le jardinier.)

manifestation de la grandeur de l'âme. Le talent éprouvé peut aider à ne pas se décourager devant l'impossibilité de la création mais sa possession n'est pas suffisant. Selon Simone Weil, seul les génies qui ont supporté le vide total en soi, qui ont renoncé à toute leur puissance sont assez purs de recevoir l'inspiration surnaturelle.

Le génie n'est - peut-être - pas autre chose que la capacité de traverser les « nuits obscures ». Ceux qui n'en ont pas, au bord de la nuit obscure, se découragent et se disent : je ne peux pas; je ne suis pas fait pour cela; je n'y comprends rien.

(Ainsi ceux qui disent : j'aime la poésie, mais toutes les fois que j'ai essayé de faire des vers c'était si mauvais que cela me dégoûtait.)

Voilà pourquoi le talent est en général - presque toujours - pratiquement toujours - une condition du génie. Avoir déjà égalé ou dépassé les meilleurs d'une spécialité (les meilleurs contemporains) avant d'aborder la nuit obscure est une puissante défense contre la croyance qu'on est incapable et contre le découragement.<sup>745</sup>

Certes, quand elle critique ses amis proches, l'écrivain Thibon et le poète Bousquet qu'ils n'ont pas encore traversé suffisamment de nuits obscures, elle n'est pas sans pitié. Elle est premièrement sévère envers elle-même, elle veut uniquement partager son propre expérience poétique. Elle acquiert la certitude que toute création passe par les nuits obscures qui devient image principale de la purification de moi. Nous pouvons constater que c'est la lecture de Saint Jean de la Croix qui lui permet de développer le problème essentiel de la création artistique, le vide comme moment préalable de l'inspiration. Le fragment ci-dessus démontre également que la disposition d'une technique parfaite, propre du talent, est également exigé.

Simone Weil dans le cahier 3 qui précède la lecture du mystique espagnol, commence à réfléchir sur le secret de la composition des oeuvres d'art. C'est certainement les réflexions sur ces écrits mystiques qui l'aide à concevoir le mécanisme de la grâce, de l'inspiration. A ce stade de réflexion, au moment de l'écriture du cahier 3, elle se pose des questions sur le passage à niveau en cas des difficultés insurmontables, équivalents aux nuits obscures. Elle évoque déjà le rôle de l'attention, mais elle ne développe pas encore toutes les catégories de la contemplation à vide : « Dans la science, là où quelque chose *ne colle pas*, le contempler au lieu de chercher à s'en tirer ».<sup>746</sup> La lecture de Saint Jean de la Croix lui permettra de développer sa doctrine d'attention, dans toutes ses dimensions. L'oeuvre de ce mystique s'apprête à un tel développement de la pensée, elle étudie avec une rigueur scientifique la contemplation mystique. Dans le cahier 3, elle se questionne encore sur le passage à

<sup>745</sup> *Oeuvres complètes VI.2*, op. cit., p. 131, (cahier 4).

<sup>746</sup> *Oeuvres complètes VI.1*, op. cit., p. 357, (cahier 3)



niveau, sur l'écriture d'une chose parfaite. Le problème central de ce paragraphe est de voir comment on se perfectionne dans différents domaines, spirituel, scientifique, sociale et finalement artistique. Méthode de pensée habituelle chez Simone Weil, la pensée grecque lui sert comme point de départ. L'observation d'Hippocrate sur les maladies du corps sera analogiquement étudiée sur différents domaines cités.

Maladie guérie sous une forme et reparaissant sous une autre (Hippocrate). Idée très profonde, équivalent dans l'âme. Équivalent dans les difficultés d'une doctrine ou d'une science; éliminées, reparaissent ailleurs sous une autre forme. Équivalent dans la société. Équivalent dans l'art. On remplace un mot, une image, un vers par un autre; même imperfection. Ce qui n'est pas cela, ce qui est un passage vers le meilleur, s'effectue comment?<sup>747</sup>

Simone Weil ne voit pas encore claire à ce stade de sa pensée comment peut faire disparaître complètement le mal dans l'âme, elle sent que la solution est une question de passage à un autre niveau. Elle souligne en marge ce paragraphe, elle doit revenir à cette question et voir le rôle de la contemplation dans la disparition de l'imperfection. L'étude de Saint Jean de la Croix lui permet de décrire la valeur du vide qui assure le passage à un niveau supérieur.

La période de l'écriture de ses propres poèmes subit une influence profonde sur la doctrine de la nuit obscure. On se réfère à quatre éléments de cette doctrine qui laissent des traces textuelles dans l'oeuvre poétique weilienne la solitude de la nuit obscure, le sentiment de l'amertume, la nudité de l'âme et la soudaineté de l'inspiration.

L'idée même de la nuit sous-entend la solitude, le monde disparaît, le chemin intérieur ne peut être que solitaire. Jean de la Croix y voit la première propriété de la nuit obscure telle qu'il le résume à la fin de son livre. Il fait référence à cette troisième strophe de son poème : « Je me tenais dans le secret, personne ne me voyait ».<sup>748</sup> Le chemin solitaire est secret en même temps, il le souligne dans l'explication de cette strophe :

Dans cette bienheureuse nuit de contemplation Dieu la conduit par un chemin si solitaire et si secret, si dégagé et éloigné des sens, que rien, même de ce qui les concerne, ni une créature quelconque, n'est capable de l'atteindre de façon à la troubler ou à l'arrêter dans la voie de l'union d'amour.<sup>749</sup>

Cette voie secrète est bien gardée dans la vie de Simone Weil. Quand elle écrit à son frère pour demander s'il a lu Saint Jean de la Croix, elle partage son admiration envers

<sup>747</sup> ibidem

<sup>748</sup> JEAN de la Croix, *La Nuit obscure*, op. cit., p. 215

<sup>749</sup> ibidem

cet auteur, et ne fait aucune allusion à son expérience mystique. Sa propre famille, son frère et ses parents ne découvrent cette tournure de sa vie qu'après sa mort, à la fin de la guerre, quand ils lisent les pages de ses Cahiers. L'expérience mystique est par nature une voie secrète et solitaire comme l'indique l'étymologie du mot mystique : le mot grec 'muein' signifie 'être clos', 'se fermer'. Cette science secrète de Dieu qui se manifeste au cours de la contemplation, est inexprimable d'où son caractère secret : « la pure contemplation est inexprimable, comme nous l'avons dit, et c'est pour ce motif qu'on l'appelle secrète ». <sup>750</sup> Saint Jean de la Croix attire l'attention sur l'insuffisance du langage dans la communication de l'union mystique : « l'âme voit aussi combien sont vils, insuffisants et impropres tous les termes ou expressions dont on se sert pour parler ici-bas des choses divines ». <sup>751</sup>

Le sentiment de l'amertume accompagne le processus purificateur quand l'âme ne sent que des souffrances, l'espérance des moments de repos ne lui est plus envisageable. Cet état sans consolation trouvera son sens après le passage par le feu :

Tout bien est perdu pour l'âme et elle est remplie de malice; car lorsqu'elle est dans cette purification, il ne lui vient que des amertumes. Il en est de même du bois qui brûle; l'air comme tout ce qui lui arrive ne fait qu'activer le feu qui le consume. Mais après (...) sa foie sera plus intime, parce que la purification aura pénétré plus avant. <sup>752</sup>

Pour décrire cette situation amère de l'âme, Simone Weil utilise la notion de 'vide', qui doit être sans consolation. Ainsi est défini l'état où peut descendre la grâce, la souffrance extrême de Job en est un exemple : « La compassion surnaturelle est une amertume sans consolation, mais qui enveloppe le *vide* où descend la grâce. Que ce soit une amertume *irréductible*, comme est irréductible l'amertume de la souffrance qu'on subit dans sa chair. Job ». <sup>753</sup> Simone Weil souligne que le sentiment de l'amertume est au fond du sentiment du beau et il est sensible dans toutes les grandes oeuvres :

Cette amertume n'empêche pas l'amour de Dieu, car elle n'empêche pas de sentir la beauté, elle est une condition pour la sentir. C'est par l'amertume que l'*Illiade* est belle. Il n'y a pas d'art de premier ordre sans ce fond d'amertume. <sup>754</sup>

La nudité de l'âme exprime le dépouillement complet dans la nuit obscure. Tous les outils de ses puissances sensibles, intellectuelles et spirituelles sont mis à l'écart. Jean

<sup>750</sup> *ibidem*, p. 176

<sup>751</sup> *ibidem*, p. 177

<sup>752</sup> *ibidem*, pp. 139-140

<sup>753</sup> *Oeuvres complètes VI.2*, op. cit., p. 391

<sup>754</sup> *ibidem*, p. 363

de la Croix énumère les différentes manifestations de mouvement de l'âme, l'imagination en première :

L'imagination est liée et incapable d'un raisonnement convenable ; la mémoire est finie ; l'entendement est dans les ténèbres et ne comprend rien ; aussi la volonté est-elle dans les aridités et la contrainte ; toutes ses puissances sont dans le dénûment et inutiles.<sup>755</sup>

Simone Weil souligne cette idée de Jean de la Croix, la nudité de l'âme exprime le vide, l'aboutissement de la décréation, synonyme de la purification. L'âme nue est vide de son centre imaginaire, vide de moi qui est équivalent à la mort. Simone Weil cite tous ses auteurs mystiques qui ont su mourir pour le monde avant leur mort charnelle. Les êtres purs tels que Platon, saint François d'Assise et Saint Jean de la Croix sont parvenus à ce degré de la contemplation :

Platon dit que tous sont jugés, et que les juges morts et nus contemplent avec l'âme elle-même les âmes elles-mêmes, toutes mortes et nues. Seuls quelques êtres parfaits sont morts et nus ici-bas, de leur vivant. Tels furent saint François d'Assise, qui avait toujours la pensée fixée sur la nudité et la pauvreté du Christ crucifié, saint Jean de la Croix qui ne désira rien au monde sinon la nudité d'esprit.<sup>756</sup>

Ces grands mystiques ont eu l'expérience de l'énergie surnaturelle qui remplissait le vide du moi. La pauvreté matérielle et spirituelle a permis à Saint François d'Assise d'être totalement libre pour chanter la beauté du monde. Le renoncement complet rend l'âme accessible au surnaturel : « Renoncer aux biens matériels ; mais ne sont-ils pas, certains, des conditions de certains biens de l'esprit ? Pense-t-on de la même manière quand on a faim, qu'on est épuisé, qu'on est humilié et sans considération ? Il faut donc renoncer aussi à ces biens de l'esprit. Que reste-t-il, quand on a renoncé à tout ce qui dépend de l'extérieur ? Rien, peut-être ? C'est là vraiment alors renoncer à soi-même. Nudité spirituelle ».<sup>757</sup> Ce long passage de Simone Weil est primordial pour la compréhension de l'état où l'expérience de l'essence divine devient possible. L'autonomie du moi décréé, il reste l'unique moyen dont l'homme dispose comme contact au surnaturel, le consentement libre. Miklos Veto décrit ainsi la dernière étape de la décréation du moi : « Ce qui achève cette perfection en exposant nue à la lumière céleste cette partie de notre âme qui demeure après la destruction du moi, c'est la faculté du consentement libre ».<sup>758</sup> Il souligne que le consentement libre comme l'amour

<sup>755</sup> JEAN, de la Croix, *La Nuit obscure*, op. cit., p. 163

<sup>756</sup> WEIL, Simone, *Attente de Dieu*, op. cit., p. 232. Les statues romanes, analysées dans le deuxième chapitre, sont nues, dépouillées de toute volonté d'expression, symbole d'humilité, elles ne savent pas qu'on les regarde.

<sup>757</sup> WEIL, Simone, *Oeuvres complètes VI.2*, op. cit., p. 117

<sup>758</sup> VETO, Miklos, *La Métaphysique religieuse de Simone Weil*, op. cit., p. 58

sont les aspects principaux de la partie divine de l'âme<sup>759</sup>. Quand Simone Weil fait remarquer à son ami, Gustave Thibon qu'il a encore à traverser des nuits obscures, elle exige un plus haut degré de dépouillement et de nudité de pensée. Jean Baruzi exprime cette idée par une interprétation de la nuit comme une impuissance de l'imagination : « un univers intérieur totalement dépouillé d'images ». <sup>760</sup> L'imagination, fabricatrice des apparences devient dépourvue de sa puissance. Simone Weil traduit des pages du *Gorgias* de Platon où le mystique grec définit la mort comme « la séparation de deux choses, l'âme et le corps ». <sup>761</sup> L'âme séparée du corps est mise à nue de toutes les apparences. L'attachement aux objets comme raisons de vie du corps est anéanti, la rupture avec le monde est totale. Tout ce qui animait le corps, tous les mobiles, travail de l'imagination sont réduit au silence, c'est dans cette rupture que la réalité, la vérité apparaît : « La vérité n'est manifeste que dans la nudité, et la nudité est la mort, c'est-à-dire la rupture de tous les attachements qui constituent pour chaque être humain la raison de vivre . » <sup>762</sup> Simone Weil commente ici les pages du *Gorgias* selon lesquelles « toutes choses dans l'âme deviennent apparentes quand elle est nue et dépouillée du corps » <sup>763</sup>. Elle constate que l'idée de l'image de la nudité liée à celle de la mort provient certainement d'une très ancienne tradition. Elle pose la question de savoir si ce n'est pas dans « Le plus ancien texte ? » <sup>764</sup>. Nous partageons l'opinion de Huguette Bouchardeau, qui y soupçonne une référence weilienne à la tradition pythagoricienne. <sup>765</sup> La mort comme rupture entre corps et âme est la rupture d'équilibre par excellence et le lieu d'ouverture vers le surnaturel, vers l'inspiration.

Saint Jean de la Croix accorde une importance à la notion de promptitude de l'événement mystique. Il décrit les avantages de la nuit spirituelle :

C'est à la faveur de la nuit de contemplation qu'elle les a trouvées et s'en est emparée pour arriver promptement et sûrement au but désiré. <sup>766</sup>

L'arrivée de l'événement mystique est soudaine, prompte. Le désir qui a animé l'attente de l'union, s'est épuisé, l'union qui a lieu dans cette attente à vide, ne peut être

<sup>759</sup> ibidem, p. 39

<sup>760</sup> BARUZI, Jean, *Saint Jean de la Croix et le problème de l'expérience mystique*, op. cit., p. 323

<sup>761</sup> WEIL, Simone, *La Source grecque*, op. cit., p. 84 : *Gorgias*, 523

<sup>762</sup> ibidem, p. 85

<sup>763</sup> ibidem, p. 84

<sup>764</sup> ibidem, p. 85

<sup>765</sup> BOUCHARDEAU, Huguette, *Simone Weil*, Paris, éd. Juliard, 1995, p. 305

<sup>766</sup> JEAN de la Croix, *La Nuit obscure*, op. cit., p. 215

qu'une surprise. Simone Weil, dans sa traduction de Platon, utilise le mot 'soudain' pour d'écrire la plénitude de l'âme qui contemple le beau :

Celui qui a considéré les choses belles dans l'ordre et comme il convient, parvenant à l'achèvement de l'amour, soudain contemple un certain beau d'une essence surnaturelle.<sup>767</sup>

Cette illumination soudaine de l'âme correspond à l'image de l'éclair, synonyme de l'inspiration.<sup>768</sup> Paul Valéry refuse de se ranger parmi les poètes qui écrivent sous l'inspiration d'un éclair : « J'aimerais mieux avoir composé une oeuvre médiocre en toute lucidité qu'un chef-d'oeuvre à éclairs, dans un état de transe... »<sup>769</sup> Certes, il critique l'opinion courante de son époque qui sous-estime le travail consciencieux du poète. Le travail de l'intellect lui semble indispensable, la maîtrise de la technique pour accéder à la perfection. Seul à travers cette éducation poétique peut être captée l'inspiration que Valéry nomme « connaissance immédiate » : « Nous lui cédonc de notre liberté, elle nous donne l'amour de la captivité qu'elle nous impose et le sentiment d'une sorte délicieuse de connaissance immédiate ». <sup>770</sup> Gustave Thibon précise la nature de l'éclair dans l'oeuvre weilienne, son origine et son arrivée soudaine. L'éclair parvenu dans la nuit de l'âme montre l'épaisseur de son imperfection : « Lumière né du choc de l'intuition géniale et de l'amour surnaturel; (...) éclairs dans la profondeur du mystère, et, comme les éclairs, elles sont faites pour rester, à l'état épars et sauvage, dans cette nuit dont elles transpercent et soulignent l'épaisseur ». <sup>771</sup>

La lumière est l'image conventionnelle associée au divin, à l'inspiration. Saint Jean de la Croix évite toutes images conventionnelles dans sa description, sa méthode est négative, elle lui sert à démontrer la profondeur de la nuit de l'âme pour faire sentir la force de la lumière. Le fait que l'inspiration chez Simone Weil est liée à la notion de l'éclair est significatif. L'éclair souligne l'atemporalité de l'événement, la rentrée du surnaturel dans le temps. La servitude de l'homme se manifeste dans son assujettissement au temps. L'arrêt dans le temps, dans « l'espace d'un éclair » <sup>772</sup> permet à la pensée de saisir le cours de temp. Simone Weil y voit dans sa réflexion sur la condition ouvrière, un moment d'équilibre qui s'établit entre la pensée et le corps. Robert Chenavier souligne avec justesse l'importance des éclairs d'attention, de

<sup>767</sup> WEIL, Simone, *La Source grecque*, op. cit., p. 125

<sup>768</sup> Simone Weil consacre tout un poème qui porte dans intitulé le mot 'éclair, pour décrire l'avènement de ce moment décisif dans sa vie.

<sup>769</sup> VALÉRY, Paul, *Oeuvres I*, op. cit., p.1481

<sup>770</sup> ibidem, p. 1355

<sup>771</sup> THIBON - PERRIN, *Simone Weil, telle que...*, op. cit., p. 171

<sup>772</sup> WEIL, Simone, *Oeuvres complètes II.2*, op. cit., p. 296

l'intuition pure du surnaturel comme producteur d'équilibre dans la pensée weillienne : « L'expression 'l'espace d'un éclair', répétée sous des formes voisines, est capitale. Il s'agit des éclairs d'attention, qui sont des 'éclairs de génie' et des moments d'équilibre, qui libèrent de tous les mobiles charnels, utilitaires et intéressés liés au travail ». <sup>773</sup> Cet éclair de génie est une source d'énergie directement utilisable pour le progrès spirituel. Simone Weil identifie cette énergie de base avec le feu de l'Esprit des Evangiles qui est équivalent à la foudre de Zeus. Le mot stoïcien de 'pneumonia', du souffle, comme symbole de l'inspiration peut être associé à cette série d'images. Le feu comme flamme brûle dans le paradis et dans l'enfer, c'est la même flamme mais l'orientation de l'âme est différente. L'épée ou la hache à double tranchant exprime ce caractère, dans l'enfer l'âme est consummée par le mal infini, dans le paradis par le bien infini :

L'enfer est une flamme qui brûle l'âme. Le paradis aussi. C'est la même flamme. Mais selon l'orientation de l'âme cette seule et unique flamme constitue le mal infini ou le bien infini, le feu de l'enfer ou celui du Saint-Esprit. Ce feu, c'est « la chose à double tranchant » ; c'est là peut-être précisément la signification de cette épithète, et de la hache à double tranchant qui, dans les peintures crétoises, est l'attribut de Zeus lanceur de la foudre ? <sup>774</sup>

L'inspiration peut être interprétée par cette double nature du feu. La rupture qui existe entre le corps et l'esprit dans l'état décréé est réunie, l'harmonie est rétablie. Cette épée à double tranchant comme image de l'inspiration exprime un mouvement de division et d'unification, par laquelle l'indifférence de la nécessité devient en même temps pure obéissance. C'est cette intuition fondamentale qui est expérimentée dans les moments inspirés, et qui sert comme modèle d'écriture.

Baruzi analyse le langage mystique de Saint Jean de la Croix, il scrute la méthode par laquelle est résolue le passage existant entre l'expérience mystique indicible et les mots. Le rapport difficile se présente entre le langage, objet du monde et la pensée comme pure intériorité. Il constate que le symbole de la nuit permet au mystique espagnol de décrire avec des mots ordinaires le chemin intérieur du renoncement. Cette voie d'ascèse, par sa définition de plus en plus profonde amène ses lecteurs à suivre ce chemin mystique. Il est une image poétique et en même temps « une force rigoureusement efficace. (...) Et cette intime combinaison de dialectique et de lyrisme, au plus profond d'un même mot, où s'affirme la plus géniale création de Saint Jean de la Croix, nous fait pressentir aussi ce qu'il conviendrait d'entendre par langage

<sup>773</sup> CHENAVIER, Robert, *Simone Weil, une philosophie du travail*, Paris, éd. du Cerf, 2001, p. 558

<sup>774</sup> WEIL, Simone, *Cahiers III*, op. cit., p. 95 (voir le glaive à double tranchant de l'Evangile, *Source grecque*, op. cit., p. 111)

mystique ». <sup>775</sup> Saint Jean de la Croix décrit avec une rigueur scientifique la voie ascétique dans la nuit et en même temps dans ses poèmes, il rend sensible la force de la lumière divine. Il résout le pacte qui relie le monde au divin, exigence du beau. Michel Florisson souligne que la doctrine de Saint Jean de la Croix se fonde entièrement dans la beauté, chez lui l'attribut principal de Dieu n'est ni la bonté, ni la vérité mais la beauté : « Cette doctrine est exprimée dans la *Montée du Carmel* : parce qu'il y a des âmes qui sont portées à Dieu par les objets sensibles ». <sup>776</sup> Saint Jean de la Croix utilise avec efficacité les deux régimes de l'attention à savoir établir des rapports dans la description scientifique de l'expérience de Dieu et en même temps contempler dans sa poésie, sa beauté.

Toute création est un acte de pensée mais non dans le sens de produire quelque chose mais de susciter la réalité. L'expression de l'attention intellectuelle, dans ce sens est synonyme de l'inspiration chez Simone Weil : « Cette attention intellectuelle est à l'intersection de la partie naturelle et de la partie surnaturelle de l'âme ». <sup>777</sup> Simone Weil complète cette définition de l'attention intellectuelle en y ajoutant que celle-ci doit être accompagnée par l'acceptation de la nécessité, par le consentement et l'amour, ainsi la plénitude de l'attention devient oeuvre de l'inspiration.

L'être obéissant est vide de son moi, cette mort de l'âme ne peut pas être supportée « si on n'a pas en plus de la vie illusoire de l'âme une autre vie ; si on n'a pas son trésor et son coeur hors de soi ». <sup>778</sup> Leur âme est divisée par le feu 'à double tranchant', il n'ont plus de volonté propre : « ils ne sont plus autre chose qu'une double obéissance, d'une part à la nécessité mécanique où ils sont pris du fait de leur condition terrestre, d'autre part à l'inspiration divine ». <sup>779</sup> Simone Weil semble adhérer à cette théorie de l'inspiration où l'artiste écrit sous l'influence d'une puissance transcendante dont il est uniquement l'interprète. Cette attitude de 'scribe' est exprimée ainsi par Simone Weil : « Être poussé par Dieu vers le prochain comme le crayon est appuyé par moi sur le papier ». <sup>780</sup> Le scribe, l'esclave sont des images de l'homme obéissant au transcendant.

<sup>775</sup> BARUZI, Jean, « Introduction à des recherches sur le langage mystique », pp. 66-83, *Recherches philosophiques*, Paris, éd. Boivin, 1931-1932, p. 76

<sup>776</sup> FLORISSONE, Michel, *Esthétique et Mystique d'après Sainte Thérèse d'Avila et Saint Jean de la Croix*, Paris, éd. Seuil, 1956, p. 144

<sup>777</sup> *Intuitions pré-chrétiennes*, op. cit., p. 115

<sup>778</sup> *ibidem*

<sup>779</sup> *ibidem*

<sup>780</sup> *Oeuvres complètes VI.3*, op. cit., p. 385. (voir également: « Etre un instrument de contact entre le prochain et Dieu, comme le porte-plume entre moi et le papier. », *Oeuvres complètes VI.2*, op. cit., p. 485, même idée *Connaissance surnaturelle*, op. cit., p. 81)

Ils ne doivent pas obéir pour Dieu mais être poussés par Dieu . L'homme doit aider son prochain, le secours est porté au malheureux et non à la gloire de Dieu. L'esclave ne doit avoir aucune intention, il doit être parfaitement obéissant à la nécessité ; à la volonté divine. Le poète ne doit pas chercher un mot précis, mais orienter son attention à vide, le mot comme une surprise émerge de ce vide. Il le reconnaîtra avec certitude et sera poussé à le mettre sur le papier.

Les oeuvres. Celles auxquelles on est poussé par une inspiration, on ne peut pas, quand on le voudrait, s'empêcher de les accomplir, aussi longtemps qu'on est orienté vers l'obéissance.<sup>781</sup>

Simone Weil dans un fragment précédant constate qu'on obéit au bien, à l'inspiration, malgré nous même : « Tout bien pur échappe complètement à la volonté ».<sup>782</sup> Il y a un seul choix offert à l'homme, obéir ou non à l'inspiration : « Nous avons la possibilité d'être des médiateurs entre Dieu et la partie de création qui nous est confiée. Il faut notre consentement pour qu'à travers nous il perçoive sa propre création. ».<sup>783</sup> Dieu, créateur, s'est retiré du monde pour que nous puissions exister. Par la décréation du moi, nous imitons cet acte, et nous devenons transparents, à travers nous, Dieu peut admirer sa création. Simone Weil utilise l'image de l'écrivain qui a besoin également d'un intermédiaire, son crayon pour accomplir son oeuvre : « Comme le crayon est pour moi quand, les yeux fermés, je palpe la table avec la pointe - être cela pour le Christ ».<sup>784</sup> Le Christ est médiateur entre l'homme et Dieu, il a accompli la volonté de son père, il est le modèle d'obéissance. La désobéissance est le péché capital, au contraire, la position intermédiaire, dans tous les domaines de la vie est égale à la pureté :

Le péché en moi dit « je » -

N'être qu'un intermédiaire entre la terre inculte et le champ labouré, entre les données du problème et la solution, entre la page blanche et le poème, entre le malheureux qui a faim et le malheureux rassasié.<sup>785</sup>

Le scribe, l'esclave sont des modèles d'attitude que Simone Weil désigne par le terme de « l'action non agissante » qui est le synonyme de l'attention à vide : « Agir

<sup>781</sup> *Oeuvres complètes VI.3*, op. cit., p. 123

<sup>782</sup> *ibidem*

<sup>783</sup> *ibidem*, p. 86

<sup>784</sup> *ibidem*

<sup>785</sup> *Oeuvres complètes VI.2*, op. cit., p. 124 (voir l'élaboration de ce fragment dans le petit carnet grenat : *Oeuvres complètes VI.2*, op. cit., p. 508)



non *pour* un objet, mais *par* une nécessité. Je ne peux pas faire autrement. Ce n'est pas action, mais une sorte de passivité. Action non agissante ». <sup>786</sup>

Le peintre qui concentre son attention sur son modèle, déplace son centre de moi hors de lui, devient égal à ce modèle et son pinceau bouge automatiquement, sans qu'il fasse un effort. <sup>787</sup> L'art est attente, pendant l'écoulement du temps, se déroule le déplacement de perspective du moi. L'immobilité exprime cette résistance à la tentation d'obéir à notre volonté qui veut fuir cet état. La patience caractérise l'attitude de l'esclave qui reconnaît la supériorité de son maître :

Il n'y a pas d'attitude de plus grande humilité que l'attente muette et patiente. C'est l'attitude de l'esclave prêt à n'importe quel ordre du maître, ou à l'absence d'ordre.

L'attente est la passivité de la pensée en acte. <sup>788</sup>

Comme le dit Miklos Veto, « l'inspiration n'est pas sous le contrôle de l'artiste et il lui faut attendre très longtemps, des années parfois avec patience ». <sup>789</sup> Il ajoute que l'artiste ne crée rien mais établit des rapports, c'est ce que Simone Weil désigne par « la passivité de la pensée en acte » : « L'artiste créateur, (...) n'invente rien d'absolument neuf mais dégage simplement des vérités cachées à partir des couleurs, des formes, des sons et des événements qu'il réordonne ». <sup>790</sup> L'art est une connaissance du monde où le travail de l'artiste consiste à explorer les connexions qui le constituent sans le changer : « Le travail effectif a rapport à la connaissance, non autant qu'il change quelque chose dans le monde, mais autant qu'il l'explore ». <sup>791</sup> La plume de l'écrivain est un outil nécessaire dans l'exploration du monde, comme le pinceau du peintre où le ciseau pour le sculpteur. A l'aide de ses outils, l'artiste devient l'intermédiaire entre le divin et le monde. Il explore le monde pour en révéler l'aspect créé par les connexions qui le constituent. C'est cette connaissance qui est transmise quand un savant la décrit ou quand un artiste la sensibilise. « Dans la composition artistique comme dans la science, il s'agit de transmettre plutôt que d'inventer ». <sup>792</sup> Cette constatation de Patricia Little peut être liée à la description de la pensée philosophique de René Guénon, telle qu'elle est présentée par Michel Sourisse : « Guénon s'est toujours bien gardé de soutenir des

<sup>786</sup> *Oeuvres complètes VI.2*, op. cit., p. 123

<sup>787</sup> *Connaissance surnaturelle*, op. cit., p. 334

<sup>788</sup> *ibidem*, p. 47

<sup>789</sup> VETO, Miklos, « L'attention selon Simone Weil », pp. 49-50, *Ecoute*, La Pierre-qui-Vire, n. 181, 1970, p. 54

<sup>790</sup> *ibidem*

<sup>791</sup> WEIL, Simone, *Sur la science*, op. cit., p. 89

<sup>792</sup> LITTLE, Patricia, « La Création artistique chez Simone Weil », article cité, p. 25

idées qui lui seraient propres. Il n'invente rien, il ne crée rien : il transmet ».<sup>793</sup> Simone Weil lit parallèlement Saint Jean de la Croix et les *Upanishads*. Les écrits de René Guénon, spécialiste de la pensée indienne, lui sont connus. Simone Weil croyait également devoir transmettre un savoir dont elle se sentait être uniquement un dépositaire : « Il se trouve en moi un dépôt d'or pur qui est à transmettre ».<sup>794</sup> Michel Sourisse voit dans leur façon d'écrire un signe de similitude, un style impersonnel : « Ce renoncement à toute volonté propre, ce refus de toute originalité dans l'expression rapprochent encore un peu plus nos deux auteurs ».<sup>795</sup> Simone Pétrement, l'amie biographe, caractérise l'écriture weilienne dans ce sens : « Elle écrivait presque sans ratures, comme sous l'empire d'une inspiration sûre et continue. Son écriture est toujours bien formée, lentement formée, régulière et pure. Elle exprimait ses idées, souvent très hardies et paradoxales, avec une assurance de plus en plus tranquille ».<sup>796</sup> La transmission de ce « dépôt d'or pur » est une responsabilité. Le dépositaire n'a aucune influence sur le contenu de son dépôt, il a la responsabilité de la transmission. Cet acte est sa mission. Simone Weil précise que le poète obéit à l'inspiration, il n'a pas à juger sa force, son contenu, mais il doit avoir la conscience de la nécessité de son rôle médiateur :

Le plus haut stimulant est : si je ne fais pas cela, cela ne sera pas. Oeuvre d'art ; c'est évident. Celle que je ne fais pas, nul autre ne la fera jamais. Mais je n'ai pas le choix entre plusieurs oeuvres d'art. De même pour toute grande chose. Et si un tel ne fait pas tel poème, je ne le lirai jamais. De même un bienfait.

Je ne suis qu'un intermédiaire, mais un intermédiaire indispensable.<sup>797</sup>

Le rôle de l'intermédiaire demande une responsabilité, il faut être à la hauteur de son inspiration d'où la nécessité de maîtriser la technique de son art. André Devaux évoque le souci weilien qui exige l'habileté à manier l'instrument de l'expression pour ne pas rester trop « au dessous de ce qu'il y a à exprimer ».<sup>798</sup> Il souligne que le style impersonnel de Simone Weil est dû à son exigence « de l'exactitude en occultant le réel avec la vertu maîtresse : l'attention ».<sup>799</sup>

<sup>793</sup> SOURISSE, Michel, « Simone Weil et René Guénon », pp. 263-296, *Cahiers Simone Weil*, revue citée, décembre 1997, p. 271

<sup>794</sup> *Ecrits de Londres*, op. cit., p. 250

<sup>795</sup> SOURISSE, Michel, article cité, p. 272

<sup>796</sup> PETREMENT, Simone, *La Vie de Simone Weil II*, op. cit., p. 453

<sup>797</sup> *Oeuvres complètes VI.2*, op. cit., p. 298

<sup>798</sup> DEVAUX, A-André, « Simone Weil, l'esprit de vérité et l'écriture », pp. 122-131, *Revue des deux mondes*, février 1988, p. 130

<sup>799</sup> *ibidem*, p. 123

L'inspiration est reçue si une place lui est accordée dans l'âme, le vide doit être maintenu, supporté dans l'attente. Dans cette position douloureuse, le désir du réel, l'orientation de l'âme ne doivent pas être altérés : « Dans les actes de prière et de contemplation toute l'âme doit faire silence et souffrir le vide pour que seule la partie surnaturelle soit active, active à vide, suspendue au plus haut sommet de toute l'énergie de l'âme ». <sup>800</sup> Simone Weil, dans le sillage de la pensée indienne, précise la nature de ce vide qui n'est pas une passivité complète mais une action non agissante, sans mobile : « *Gita*. Renoncer à l'action ne produit pas un vide. Renoncer, non à l'action, mais à son fruit ; là, il y a vide. *Continuellement suspendre en soi-même le travail de l'imagination combleuse des vides et des déséquilibres*. » <sup>801</sup> La force qui agit, la partie surnaturelle de l'âme est énergie, « force agissante ». <sup>802</sup> Le poète inspiré est le modèle de l'action non-agissante, il n'y a pas de mobile, de recherche de mot :

Composition d'un poème : pensée sans langage, car le choix des mots se fait sans le secours des mots. <sup>803</sup>

Le vide qui fait émerger les mots, est au centre d'intérêt de la réflexion valérienne. La sensibilité créatrice qui a « horreur du vide », cherche « à rétablir l'équilibre des échanges entre la *puissance* et l'*acte* de la sensibilité ». <sup>804</sup> L'homme, réduit à l'immobilité connaît une transformation intérieure dont la nature n'est pas précisée. Valéry décrit le mécanisme de cette situation immobile comme générateur de l'inspiration :

Le tracement d'un décor sur une surface trop nue, la naissance d'un chant dans un silence trop ressenti, ce ne sont que des réponses, des compléments, qui compensent l'absence d'excitations – comme si cette *absence*, que nous exprimons par une simple négation, *agissait positivement sur nous*.

On peut surprendre ici le germe même de la production de l'oeuvre d'art. <sup>805</sup>

Le vide a un effet créateur, il active la sensibilité, l'inspiration. Ce raisonnement valérien était connu par Simone Weil parce qu'il était transcrit dans la revue *Yggdrasill*, qu'elle lit attentivement à Marseille. <sup>806</sup> Simone Weil médite sur les textes de Valéry et

<sup>800</sup> *Cahiers II*, op. cit., p. 268

<sup>801</sup> *Oeuvres complètes VI.2*, op. cit., p. 151

<sup>802</sup> *Enracinement*, op. cit., p. 320

<sup>803</sup> *Cahiers I*, op. cit. p. 147

<sup>804</sup> VALÉRY, Paul, « Notions générales de l'art », pp. 1404-1412, *Oeuvres I*, op. cit., p. 1409

<sup>805</sup> *ibidem*

<sup>806</sup> « La sensibilité à horreur du vide », « Le Cours de poétique de Paul Valéry », pp. 153-156, *Yggdrasill*, janvier 1938, p. 154. Florence de Lussy souligne l'importance de ces numéros de la revue pendant la période marseillaise : « Simone Weil « dévore » les numéros de la revue de poésie *Yggdrasill*, (...) elle prend le temps de méditer leur contenu. »

l'incorpore dans ses réflexions. Comme le démontre notre cas, elle est influencée par la description technique de l'inspiration et non de son essence. L'origine de cette inspiration n'est nullement transcendante chez Paul Valéry.

Paul Plouvier voit dans ce vide un facteur dynamisant où s'enracine le langage.<sup>807</sup> Dans son avant-propos qui introduit une série de conférences données sur la poésie et la mystique, il cite, entre autres, deux auteurs pour illustrer le moment de la naissance du mot inspiré. Le mystique athée, René Char conçoit la fabrication du poème comme une « prise de possession d'un au-delà nuptial »<sup>808</sup>, le vide précède le moment de l'union qui se crée par l'oubli de soi du poète. Yves Bonnefoy recherche à d'écrire l'émergence du mot inspiré, qui se révèle au poète par son intensité :

Les mots sont bien là pour lui, il en perçoit les frémissements qui l'incitent à d'autres mots dans les labyrinthes du signifiant, mais il sait un signifié parmi eux, dépendant d'aucun et de tous, qui est l'intensité comme telle.<sup>809</sup>

Ecrire sous l'inspiration est une action non-agissante, la plume du poète est poussée par cette énergie. La méthode de travail qui mène à cet état d'obéissance est l'exercice de la volonté, source des imperfections. Simone Weil pense que c'est la volonté même qui peut détruire ses imperfections par son usage négatif. Elle illustre cette méthode par le travail d'usure qui analogiquement fait penser à l'aiguisage de la plume du poète. « Cette imperfection en quantité finie, l'effort de volonté doit l'user comme une meule use un morceau de métal. Après cela, il n'y a plus d'effort ni volonté ».<sup>810</sup> La plume aiguisée écrit sans rature, elle est un outil obéissant, également agit l'homme dépourvu de toutes ses imperfections :

Tout ce qui tant qu'on est au niveau de la volonté apparaît comme résistance à vaincre, inertie, fatigue, désir inférieur, tout cela, quand on a passé un certain seuil, devient souffrance passivement subie, et les mouvements ne sont pas plus des actions que l'immobilité. Quand on en est là, il y a réellement obéissance.<sup>811</sup>

La perfection de l'âme, l'écriture poétique s'entrecroise dans la réflexion weilienne. L'obéissance est l'acte parfait, qui ne procède pas de la volonté, la transmission du beau ou du bien se fait automatiquement :

---

YGGDRASIL, bulletin mensuel de la poésie, dirigé par Guy Lavaud et Raymond Schwab, paru entre 1936-1940

LUSSY, Florence de, « Paul Valéry et Simone Weil », pp. 407-430, *Cahiers Simone Weil*, revue citée, p. 411

<sup>807</sup> PLOUVIER, Paul, « Avant-propos », article cité, p. 10

<sup>808</sup> *ibidem*, p. 8

<sup>809</sup> *ibidem*, pp. 7-8

<sup>810</sup> *Cahiers II*, op. cit., p. 275

<sup>811</sup> *ibidem*

Des actes procèdent de nous quand nous sommes dans tel ou tel état, sans que nous ayons une intention en les accomplissant. Ainsi faire des vers, nourrir ceux qui ont faim.<sup>812</sup>

La volonté qui a toujours un but particulier, ne peut pas être productrice de beau, parce qu'il y a de la recherche de l'effet et le beau exclut toute finalité. Seul, le désir à vide, de faire quelque chose de parfait, peut amener à l'acquisition d'un style impersonnel :

Style – Recherche de l'effet. Couvre parfois le vide de la pensée. Parfois aussi apparaît chez celui chez qui l'instrument est au-dessous de ce qu'il a à exprimer (notamment chez tous les commençants). Le sentiment qu'il a quelque chose à dire et ne dit que des platitudes le pousse du côté de l'effet, bien qu'il désire non pas l'effet, mais autre chose et mieux, qu'il ne peut obtenir.

Mais alors il sera tôt ou tard mécontent, et, à travers plus ou moins de « nuit obscure », atteindra plus de pureté.<sup>813</sup>

Simone Weil écrit ses critiques dans ce sens éducatif à son ami, Gustave Thibon : « Il y a dans les mots que vous employez, cette recherche de l'effet qui est la conséquence inévitable d'un art insuffisant ». <sup>814</sup> Certes, Gustave Thibon n'a pas encore traversé suffisamment de nuits obscures, l'insuffisance esthétique n'est qu'une étape dans le perfectionnement spirituel.

Les courts fragments qui jalonnent les pages des cahiers de Simone Weil sur la création poétique s'accompagnent toujours de réflexions spirituelles. Le seul grand texte qui couvre presque une page se trouve dans son livre unique *L'Enracinement*. Sur cette page, Simone Weil veut illustrer le problème de la Providence : « En se servant de l'inspiration poétique comme d'une image pour concevoir par analogie le vouloir de Dieu, il ne faut pas en prendre la forme médiocre, mais la forme parfaite ». <sup>815</sup> La forme parfaite est modelée dans un poème où tout a sa place par nécessité, le rôle des mots ne peut pas être expliqué. Analogiquement, la Providence n'est pas « un trouble, une anomalie dans l'ordre du monde, c'est l'ordre du monde lui-même ». <sup>816</sup> Dans un poème, si l'on professeur peut expliquer le rôle de tel ou tel mot, l'oeuvre est médiocre :

<sup>812</sup> *Oeuvres complètes VI.2*, op. cit., p. 421

<sup>813</sup> *ibidem*, 145

<sup>814</sup> Extrait de lettre non éditée, cité par André Devaux : « Simone Weil, l'esprit de vérité et l'écriture », article cité, p. 128.

<sup>815</sup> *L'Enracinement*, op. cit., p. 358. (Une variante de ce texte se trouve incorporée dans un grand essai de *L'Attente de Dieu*, « Formes de l'Amour implicite de Dieu », où Simone Weil voit dans la beauté une forme de la présence divine. Dans cette variante, elle met l'accent surtout sur la composition d'un poème comme exemple de la beauté parfaite. Nous y revenons au moment de l'analyse du problème de la « composition à plusieurs plans ».)

<sup>816</sup> *ibidem*

Dans un fragment poétique parfaitement beau, tous les effets, toutes les résonances, toutes les évocations susceptibles d'être amenés par la présence de tel mot à telle place, répondent au même degré, c'est-à-dire parfaitement à l'inspiration du poète. Il en est de même pour tous les arts. C'est ainsi que le poète imite Dieu.<sup>817</sup>

La création est une abdication de soi dans la conception weilienne, le poète sous l'inspiration transcendante se vide de sa personnalité. Si pourtant sa volonté est perceptible, l'oeuvre est médiocre. L'inspiration en ce sens mystique est celle qui est à l'origine de l'ordre du poème :

Le poète est une personne : pourtant dans les moments où il touche à la perfection poétique, il est traversé par une inspiration impersonnelle. C'est dans les moments médiocres que son inspiration est personnelle : et ce n'est pas alors vraiment de l'inspiration.<sup>818</sup>

---

<sup>817</sup> *ibidem*, pp. 357-358

<sup>818</sup> *ibidem*, p. 358

#### 4. La technique poétique

Il est intéressant de voir l'évolution de la notion de technique dans les cahiers successifs du point de vue de la question poétique. Le premier tome des *Oeuvres complètes* traite le problème de la technique dans le domaine scientifique ou lié au monde du travail. Curieusement la notion de technique n'est pas répertoriée dans le deuxième tome qui regroupe les cahiers du numéro 4 à 8. Le troisième tome représente une coupure nette avec le premier tome, la notion de technique qui figure cette fois dans l'index analytique, se rapporte au problème de l'art. Les investigations sur la technique commencent à être liées de plus en plus à la notion de l'inspiration et de la grâce au cours de la progression de l'écriture des cahiers. Simone Weil cherche à lier le problème du beau artistique et de la vérité scientifique qui se trouvent unifiés dans la personne de Dieu. Elle a une compréhension de plus en plus profonde de ces différents aspects du divin. Dans les cahiers du troisième tome, la spiritualité de travail englobe toutes les activités humaines.

Dans le premier tome, nous trouvons déjà un fragment détaché du contexte de travail et de la science, on peut déceler un usage spirituel de la technique:

Se mettre à la recherche, non de la technique qui donne le plus grand rendement, mais de la technique qui donne la plus grande liberté: *entièrement* nouveau ...<sup>819</sup>

Simone Weil formule ici une exigence qui rend le travail plus individuel afin qu'il puisse être mieux maîtrisé par l'ouvrier dont la pensée est coupée du geste de son corps en servant les machines. Lier esprit et corps sera un souci primordial de la définition de la spiritualité de travail. Même souci à propos de la science dans le cahier 3: « Science et technique. On peut concevoir aussi une science de la nature orientée vers une technique de perfectionnement intérieur ».<sup>820</sup> Dans les recherches scientifiques, l'homme doit être le centre d'intérêt sinon la science sombre dans la technicité.

La définition de la technique qui se trouve dans le troisième tome, identifie l'inspiration et la technique dans le domaine artistique:

La technique est une adaptation des moyens aux fins. Mais l'art authentique est finalité sans fin. La technique de l'artiste authentique est donc technique transcendante. La technique transcendante est la même chose que l'inspiration. En un sens il n'y a que de l'inspiration dans l'art, car la technique non transcendante ne doit y jouer aucun rôle. En un sens il n'y a

<sup>819</sup> *Oeuvres complètes VI.1*, op. cit., p. 97, cahier 1

<sup>820</sup> *ibidem*, p. 356, cahier 3

que de la technique, car l'inspiration est de la technique. (Liaison des notions d'ordre et de technique.)<sup>821</sup>

Cette définition s'applique uniquement à l'art authentique, aux oeuvres de premier ordre où la composition n'est pas liée à un ordre définissable. La beauté de ces oeuvres ne suppose pas une « adaptation des moyens aux fins », dans leur création aucune recherche d'effet n'est perceptible. Simone Weil aboutit à cette réflexion en étudiant l'idée de création dans le *Timée* de Platon où parmi la trinité platonicienne, le « Modèle est la source de l'inspiration transcendante ».<sup>822</sup> Le Modèle est équivalent à l'esprit biblique dont l'essence est énergie et amour. Pourtant sans une maîtrise technique, le poète ne peut pas mettre en oeuvre cette énergie. Simone Weil dans le cahier suivant rectifie la définition ci-dessus en reconnaissant l'utilité de la technique:

L'artiste de génie met Dieu non pas dans l'intention de son art, mais dans les procédés mêmes de sa technique.<sup>823</sup>

Il ne s'agit certainement pas d'une incohérence de la pensée weilienne mais d'une notation fragmentaire de sa pensée. On est aidé par Walter G. Leszl qui analyse le rapport de l'inspiration et de la technique chez Platon. Il cite les passages de Platon où le poète se trouve dans une position intermédiaire, il écrit sous l'inspiration divine identifiée à l'extase: « Les poètes, en composant des vers, sont sous une inspiration d'une certaine divinité, ils sont hors d'eux-mêmes, possédés, extatiques à la manière des oracles /cf. 534 b/. (...). De cette manière, les poètes ne composent pas de leur propre force – ils ne l'ont pas de *technique* -, mais il sont les instruments de dieu qui nous parle à travers eux /cf. 534 c/. Leurs magnifiques poèmes ne sont pas des créations humaines mais des choses divines fabriquées par l'intervention des dieux, le poète n'étant qu'un 'interprète' des dieux /cf. 534 e/ ».<sup>824</sup> G. Leszl se réfère aux passages de la *République*, il ajoute que Platon pourtant, dans le *Phèdre* fait la distinction entre l'inspiration et la

<sup>821</sup> *Oeuvres complètes VI.3*, op. cit., p. 278, cahier 10

<sup>822</sup> *Source grecque*, op. cit., p. 131

<sup>823</sup> *Oeuvres complètes VI.3*, op. cit., p. 329, cahier 11

<sup>824</sup> « The poets, as composers of verses, are under the inspiration of some divinity, these are out of their mind, in a condition of possession or ecstasy comparable to that of the oracle-tellers. (...) The poets, on this account, do not make their compositions on their own –they do not possess a *techné* -, but are the instruments of the god who is the one who talks, and talks to us through them. Their beautiful poems then are not really human work but divine things made through the intervention of the gods, the poets being only the 'interpreters' of the gods. / Références de la *République* de Platon/ G.LESZL, Walter, "Platon's attitude to poetry and the fine arts, and the origins of aesthetics", pp. 285-351, *Etudes platoniciennes*, Paris, Les Belles Lettres, 2006/II, p. 341



technique: « Dans le *Phèdre*, *mania* qui est originaire des Muses, se distingue de *techne*, mais il semble être sous-entendu que le poète a besoin des deux ». <sup>825</sup>

Nous pensons que la technique poétique, le savoir-faire de l'art joue un rôle primordial chez Simone Weil, d'une façon négative. Le poète doit en avoir une possession parfaite sinon l'inspiration ne pourrait pas s'en servir, comme un crayon doit être bien aiguisé avant l'écriture. La négation de tout savoir technique au moment de l'inspiration est nécessaire, mais préalablement il faut en posséder. Ecrire un poème est alors une activité contradictoire, il faut avoir une technique et il faut en même temps le désir de l'inspiration qui régit l'oeuvre. La contradiction doit être maintenue, subite pour pouvoir produire quelque chose de beau. Simone Weil met en garde de ne pas forcer leur union, et de ne pas les mélanger. Leur union se produit par un changement de niveau au moment de l'inspiration. Dans le fragment suivant, elle nous présente cette position double de l'artiste qui par sa technique domine sa matière et en même temps est suspendu à sa source d'inspiration:

Un auteur doit jouer avec l'imagination du lecteur aussi froidement qu'une coquette avec l'imagination de l'homme qu'elle veut conquérir – et il est lui-même le lecteur – mais en même temps être occupé par un sentiment violent, intense non altéré par le jeu, seul terme possible de comparaison pour l'efficacité du jeu. Quand l'un des termes manque, ou quand il y a mélange, ce qu'on écrit est de deuxième – ou de n-ième – ordre. <sup>826</sup>

Le poète est un intermédiaire indispensable, le silence divin a besoin des mots pour passer dans le monde. La forme de l'oeuvre se détache du blanc du papier qui est encadré par la noirceur des mots: « Carré de blanc entouré de noir. Un des secrets de la composition, notamment en poésie et en prose. » <sup>827</sup> L'énergie surnaturelle demande à être transmise, la technique poétique doit être à sa hauteur: « Sujet, objet et désir qui les joint. Ce désir est énergie. C'est l'âme. Et l'esprit aussi est énergie. L'énergie supérieure. Stoïciens. C'est pourquoi l'esprit est le feu. » <sup>828</sup> Le feu, l'esprit et l'énergie sont les différentes formes de l'inspiration qui guide la plume de poète. La maîtrise technique est essentielle, l'intelligence doit se servir de la langue avec une précision extrême pour pouvoir contourner le silence:

<sup>825</sup> « In *Phaedrus* (245 a), the *mania*, that comes from the Muses is kept distinct from *techne*, but it seems to be admitted that the poet will need both". Ibidem, p. 348

<sup>826</sup> *Oeuvres complètes VI.1*, op. cit., p. 320

<sup>827</sup> ibidem

<sup>828</sup> *Cahiers II*, op. cit., p. 245

L'intelligence ne peut jamais pénétrer le mystère, mais elle peut, et peut seule, rendre compte de la convenance des mots qui l'expriment. Pour cet usage, elle doit être plus aiguë, plus perçante, plus précise, plus rigoureuse et plus exigeante que pour tout autre.<sup>829</sup>

L'intelligence doit saisir ce mystère par une utilisation de la langue poussée à ses limites. Florence de Lussy cite un extrait de lettre de Simone Weil où la philosophe envie le savoir technique de Paul Valéry à qui elle envoie cette lettre, accompagnée d'un de ses poèmes:

Vous avez écrit quelque part que vous possédiez une petite brochure technique qui est pour vous le modèle de la précision et de la rigueur du style, un étalon à quoi rapporter tous les écrits de prose pour en apprécier la valeur.

Il m'a toujours semblé que la technique est un domaine de choix où devraient pouvoir apparaître toutes les vertus du langage, bien qu'il n'en soit généralement pas ainsi.<sup>830</sup>

La rigueur de la pensée valérienne est un modèle pour Simone Weil comme l'atteste Gustave Thibon: « Parmi les contemporains, je ne vois guère que Valéry et Koestler dans le *Testament espagnol* dont elle m'ait parlé avec une admiration sans mélange ».<sup>831</sup> L'influence de Valéry est perceptible, même dans la formulation des problèmes: « La littérature est l'art de se jouer de l'âme des autres. (...) Etant donné une impression, un rêve, une pensée, *il faut* l'exprimer de telle manière qu'on produise dans l'âme d'un auditeur le maximum d'effet – et un effet entièrement calculé par l'Artiste. »<sup>832</sup> Simone Weil n'a pas pu certainement lire ces lignes, publiées après sa mort mais elle aurait dû certainement attester son contenu. La technique poétique demande un savoir faire mathématique chez les deux penseurs. Valéry nomme l'intelligence, l'outil qui noue des rapports:

Toutes les techniques des métiers, les procédés qui servent aux fabrications utiles, viennent apporter à l'artiste leur secours. Il leur emprunte les moyens de dompter la matière et de la faire servir à ses fins non utiles. Mais encore l'action met en jeu, non plus les sensibilités toutes nues et toutes simples, non plus l'expression immédiate des émotions, mais bien ce qu'on nomme *l'intelligence*, c'est-à-dire la connaissance claire et distincte des moyens séparés, le calcul de prévision et de combinaison.<sup>833</sup>

L'intelligence se définit par sa capacité à nouer des rapports par la séparation et l'union des termes. Cette définition est proche de celle de Simone Weil: « L'invention même technique implique le dénouement des liaisons toutes faites qui sont en nous

<sup>829</sup> ibidem

<sup>830</sup> Lettre inédite, citée dans: LUSSY, Florence de, « Paul Valéry et Simone Weil », article cité, p. 410

<sup>831</sup> THIBON, Gustave, Introduction à la première édition de la *Pesanteur et la Grâce*, éd. Plon, 1947, p. V

<sup>832</sup> VALÉRY, Paul, « Sur la technique littéraire », pp. 1786-1787, *Oeuvres I*, op. cit., p. 1786. (L'article écrit en 1889, publié en 1946)

<sup>833</sup> VALÉRY, Paul, « Propos sur la poésie », *Oeuvres I*, op. cit., p. 1389

attitudes et non pas rapports. Le rapport véritable implique l'unité des contraires, à savoir de la liaison et de la séparation des termes. »<sup>834</sup> Le travail intellectuel le plus formel possible, la pratique de la mathématique permet de concevoir une échelle de rapport « de plus au moins représentable » et « du moins au plus certain ». <sup>835</sup> La mathématique a un usage spirituel chez Simone Weil:

Usage de la mathématique pour faire sentir la possibilité d'une certitude concernant ce qu'on ne comprend pas. Modeler la mathématique à cette fin.

(Koan. C'est ce qu'on ne comprend pas dont on est certain. C'est l'opaque qui seul est vu.)<sup>836</sup>

L'opaque est un obstacle à la pensée, qu'elle essaie de faire disparaître. La mathématique est un aiguisage de l'intelligence, de l'attention qui permet dans les arts d'établir des rapports de plus en plus purs, simples:

La technique raffinée dans les arts a pour destination d'user les facultés représentatives à la manière du *koan*, pour amener à la simplicité. Poésie provençale. Poésie anglaise. Usage de la préciosité.<sup>837</sup>

Pureté, transparence se réfèrent à une marche de plus en plus élevée de l'échelle des rapports, des contradictions. Valéry admire le travail poétique d'Edgar Poe, et cherche à formuler sa propre théorie de la poésie pure en s'y référant. L'intellect, par sa rigueur amène à différencier la poésie de la prose en nouant des rapports des mots de plus en plus inattendus. Ce travail de l'intellect identifie la théorie valérienne à la théorie poétique de Poe, bien que Valéry ne partage pas le versant métaphysique de cette pensée. Pour cette raison, les mots de Valéry, tels qu'ils résument la théorie poétique de Poe, nous semblent coïncider avec la théorie weilienne:

Poe montrait une voie, il enseignait une doctrine très séduisante et très rigoureuse, dans laquelle une sorte de mathématique et une sorte de mystique s'unissaient...<sup>838</sup>

Nous allons étudier trois techniques poétiques de Simone Weil: la méthode de la 'via negativa', l'usage de la forme fixe et le problème de la composition sur plusieurs plans.

#### a) La méthode de la *via negativa*

Le scribe ou l'esclave se caractérisent par une passivité de la pensée en acte, ils font un effort négatif en attendant l'ordre de leur maître. Ils représentent les deux attitudes de

<sup>834</sup> WEIL, Simone, *Oeuvres complètes VI. 3*, op. cit., p. 325

<sup>835</sup> *ibidem*, p. 401

<sup>836</sup> *ibidem*

<sup>837</sup> *ibidem*, pp. 142-143

<sup>838</sup> VALÉRY, Paul, « Situation de Baudelaire », *Oeuvres I*, op. cit., p. 609

l'âme, l'envie de fuir cette immobilité non-naturelle ou la résistance dans l'état obéissant. L'attitude qui porte son fruit dans l'attente est la position de l'esclave « qui se tient, debout et immobile près de la porte, en état de veille, d'attente ; d'attention, de désir, pour ouvrir dès qu'il entendra frapper ». <sup>839</sup> L'effort négatif est la résistance de l'esclave contre toutes les tentations qui essaient de le démobiliser:

Ni la fatigue, ni la faim, ni les sollicitations, les invitations amicales, les injures, les coups ou les railleries de ses camarades, ni les rumeurs qui peuvent circuler autour de lui, selon lesquelles son maître serait mort, ou encore irrité contre lui et résolu à lui faire du mal, rien ne dérangera si peu que ce soit son immobilité attentive. <sup>840</sup>

Nous avons tenu à citer longuement cette description de l'effort négatif parce que Simone Weil traite le problème de la *via negativa* tout d'abord comme une méthode spirituelle. La résistance dans l'attente décrit indirectement la méthode de l'éducation de l'attention qui sera premièrement au centre d'intérêt des investigations poétiques.

L'élimination du mal, dans le perfectionnement de l'âme se fait passivement, par le bien divin. Les imperfections stylistiques dans l'écriture se corrigent par le désir de ce bien et par la capacité de résistance du poète à mettre un mot imparfait. L'attention qui s'affaiblit au dernier moment, montre le manque de résistance:

Il est facile de mettre le mot qui ne convient pas au point culminant d'un poème. <sup>841</sup>

Joan Dargan définit cette méthode éliminatoire comme une '*via negativa*', le poète écarte tout ce qui est au-dessous de l'exigence de son inspiration. <sup>842</sup> Simone Weil parle « d'une opération négative » au cours de laquelle le mal fini en nous est éliminé par le bien infini <sup>843</sup>.

En guise d'introduction à la présentation de cette technique poétique, nous exposons quelques idées qu'elle fait de la traduction. Elle présume que le traducteur est un intermédiaire entre le texte original et la traduction. Il doit activer tout son savoir faire mais non sa volonté:

A mon avis, la vraie manière d'écrire est d'écrire comme on traduit. Quand on traduit un texte écrit en une langue étrangère, on ne cherche pas à y ajouter ; on met au contraire un scrupule religieux à ne rien ajouter. C'est ainsi qu'il faut essayer de traduire un texte non écrit. <sup>844</sup>

<sup>839</sup> WEIL, Simone, *Pensées sans ordre*, op. cit., p. 144

<sup>840</sup> ibidem, pp. 144-145

<sup>841</sup> *Cahiers I*, op. cit., p. 171

<sup>842</sup> DARGAN, Joan, « Les conditions de la création poétique », pp. 383-395, *Cahiers Simone Weil*, revue citée, décembre 1987, p. 391

<sup>843</sup> *Source grecque*, op. cit., p. 124

<sup>844</sup> Lettre inédite à Gustave Thibon, couverture du dos *Cahiers Simone Weil*, revue citée, décembre 1987

Occupons-nous à présent de la question de la traduction à proprement parlée. Simone Weil traduit les textes grecs avec une fidélité « scrupuleuse », par exemple dans le cas d'un poème de Sappho, elle respecte « comme elle le fait toujours, le mot à mot et l'ordre des mots ».<sup>845</sup> Nous allons recourir à sa description de la compréhension des symboles parce qu'elle y décrit les étapes de la contemplation, méthode par laquelle se dévoile progressivement la signification du texte:

Non pas essayer de les interpréter, mais les regarder jusqu'à ce que la lumière jaillisse. (...) Il vaut mieux risquer de les prendre trop littéralement que trop peu. Il faut d'abord les prendre d'une manière entièrement littérale, et les contempler ainsi, longtemps. Puis les prendre d'une manière moins littérale et les contempler ainsi, et ainsi de suite par degrés. Et revenir à la manière entièrement littérale.<sup>846</sup>

Les étapes successives mettent en balance toutes sortes de possibilités, et ne retiennent dans la pensée que celles qui supportent ce jeu de balance. C'est une épreuve du passage du temps pendant laquelle l'attention change et est ramenée continuellement vers son sujet:

Il n'y a un effort à faire pour écarter les pensées superflues, les pensées de traverse. Il faut ajourner des idées. Il faut commencer à penser ce qui peut préparer la solution.

Dans une version latine, la principale difficulté, c'est qu'on lie des mots qui ne sont pas liés. Il faut commencer par lire le texte sans traduire. Il faut s'empêcher de traduire jusqu'à ce qu'on ait compris.<sup>847</sup>

Il faut « ajourner les idées », attendre et retenir dans la pensée les différentes possibilités et reprendre le texte original, par une compréhension de plus en plus profonde, les possibilités s'éliminent automatiquement et on reconnaît la solution par un sentiment de certitude, expression d'un équilibre intérieur. Les mots trop vite liés sont signes de l'imperfection de l'attention, un établissement des rapports forcés. Ce travail d'attention caractérise toute écriture non seulement la méthode de traduction. Simone Weil souligne que c'est ainsi qu'il faut « essayer de traduire un texte non écrit ». Mémoriser un texte, faire une traduction où écrire un poème suivent le même régime d'attention. Simone Weil aimait à réciter des textes parfaits tels que les tragiques grecs, les vers de Valéry, elle avait une mémoire inépuisable.<sup>848</sup> Elle disposait d'une capacité de traduction qui émerveillaient ses élèves à Bourges comme en témoigne son biographe, Jacques Cabaud: « Les élèves devaient vite remarquer qu'elle ouvrait son livre d'Homère et que, sans traduction, sans préparation, en toute sûreté, elle se mettait

<sup>845</sup> Note des éditeurs critiques, *Oeuvres complètes VI.1*, op. cit., p. 477,

<sup>846</sup> *Cahiers II*, op. cit., p. 242

<sup>847</sup> *Oeuvres complètes I*, op. cit., p. 392

<sup>848</sup> PETREMENT, Simone, *La Vie de Simone Weil I*, op. cit., p. 389

à réciter en français des passages entiers, car c'était une vraie récitation, de vrais vers sans rime, qu'elle improvisait pour sa classe de grec ». <sup>849</sup> Ce témoignage biographique souligne la rigueur de la pensée weilienne et la compréhension profonde du texte qui donnent à la traduction un niveau poétique. Cette conception de la traduction se base sur une maîtrise technique élevée et en même temps sur une attitude qui soumet toutes ses capacités au service du texte. <sup>850</sup>

Ces exigences concernent toutes les activités d'écriture qui ciblent l'expression de la beauté parfaite, la traduction d'un texte non écrit:

Ecrire – comme traduire – négatif – écarter ceux des mots qui voilent le modèle, la chose muette qui doit être exprimée. <sup>851</sup>

Le modèle à exprimer est le Modèle du *Timée*, « le modèle qui demeure conforme à lui-même » <sup>852</sup>, la forme parfaite. L'attention orientée vers cette forme non-représentable est une attention à vide: « de ce vide descend une inspiration qui se développe en paroles ou en formes ». <sup>853</sup> L'acte du poète est négatif, il écarte les mots qui ne proviennent pas du contact de cette énergie inspiratrice. Il doit disposer d'une capacité de discernement liée à son savoir technique et d'une attitude obéissante, expression de son ouverture vers l'inspiration:

Le poète ne fait pas un beau vers pour ses lecteurs, ou pour Dieu, ou pour quoi que ce soit, mais parce que l'inspiration le prend, et pour la réalité inexprimable où son attention est orientée. <sup>854</sup>

L'attention, outil majeur du poète, est tournée vers cette réalité inexprimable du silence de Dieu. Cet effort négatif, créateur du vide, laisse la pensée disponible pour l'inspiration. La plume de poète bouge automatiquement, écrire sous l'inspiration se fait alors sans fatigue, en suivant un rythme à la belle monotonie. L'oeuvre conçue de cette manière, suggère un sentiment d'aisance et de fluidité, comme la musique de Bach.

<sup>849</sup> CABAUD, Jacques, *L'Expérience vécue de Simone Weil*, op. cit., p. 124. Les traductions d'*Homère* de Simon Weil ont eu une influence décisive sur Philippe Jaccottet comme il en témoigne dans sa postface de sa propre traduction: « Je dois bien d'avantages à Simone Weil qui, en traduisant quelques passages de l'*Iliade* pour une étude parue après sa mort dans la *Source grecque* (Gallimard), m'a semblé retrouver pour la première fois en fracas cet écho de la grandeur d'*Homère* que je n'ai cessé de poursuivre. Il n'était malheureusement pas question de l'égalier. »

JACCOTTET, Philippe, Postface de l'*Odyssée* d'*Homère*, éd. La Découverte, 1982, p. 409-410

<sup>850</sup> La technique est indispensable pour la production du beau, mais non la technicité: « On ne joue pas du Bach sans avoir fait des gammes. Mais on ne fait pas non plus la gamme pour la gamme. » *Cahiers II*, op. cit., p. 164

<sup>851</sup> WEIL, Simone, *Cahiers I*, op. cit., p. 138 (voir également: « Ecrire comme un traducteur, et agir de même ». *Cahiers II*, op. cit., p. 101)

<sup>852</sup> *Source grecque*, op. cit., p. 131

<sup>853</sup> ibidem, pp. 130-131

<sup>854</sup> *Oeuvres complètes VI.3*, op. cit., p. 137

Ecarter les mots, renoncer à des solutions liées à la volonté est une voie d'ascèse, une voie purificatrice. L'attention est « le plus grand des efforts peut-être, mais c'est un effort négatif. Par lui-même il ne comporte pas la fatigue. »<sup>855</sup> Si la fatigue se fait sentir, il n'y a pas de véritable attention, l'âme n'est pas encore mise à nue pour recevoir l'inspiration transcendante.

Simone Weil fait référence à *Eupalinos* de Valéry où elle pense trouver une analyse de l'attention dans la création artistique. L'artiste est en attente, il se vide même de l'idée de l'inspiration, le moment de la création est assimilé à ce vide: « L'artiste fait silence en lui-même, et les puissances de l'âme accourent, mais l'artiste écarte l'inspiration elle-même ; c'est dans cet instant de suspens qu'il crée ; et cet instant ne dure jamais assez. »<sup>856</sup> Ce résumé de Simone Weil met l'accent sur le travail négatif de l'intellect qui se tait, écarte toutes pensées. Valéry a une estime inconditionnée envers Mallarmé. Il caractérise la poésie mallarméenne comme stérile et la compare à la poésie féconde de Victor Hugo dans le sens que Mallarmé pratiquait la méthode négative dans la création de ses vers. Valéry souligne l'importance de la méthode éliminatoire: « Cette stérilité n'est pas non-production: mais non -acceptation. Elle n'est qu'extérieure ; car intérieurement il est venu où Mallarmé autant d'idées, d'images, de mots qu'à l'autre ». <sup>857</sup> Cette méthode aboutit au point culminant qui est la nuit totale de l'esprit, avec les mots de Saint Jean de la Croix: « Je n'ai plus rien su... »<sup>858</sup>. Le moment de la création est la suspension de la pensée chez Valéry, une ignorance savante du moment. Toute connaissance du métier est réduite au silence au moment de la création: « le créateur possède une virginité entretenue et conservée ». <sup>859</sup> Paul Plouvier désigne cet état créateur par le terme 'docta ingorantia', il illustre ce moment par les mots de Hölderlin:

Il est essentiel qu'en cet instant le poète n'accepte rien comme donné, que rien de positif ne lui serve au départ, que la nature et l'art tels qu'il a appris à les connaître et à les voir, il ne les parle pas avant qu'une langue soit là pour lui.<sup>860</sup>

Dans l'extrait suivant, Simone Weil décrit le moment de l'inspiration. Elle y examine le rôle de l'attention dans les études scolaires. Nous allons citer cette longue phrase de

<sup>855</sup> *Attente de Dieu*, op. cit., p. 92

<sup>856</sup> *Leçon de philosophie*, op. cit., pp. 119-120

<sup>857</sup> VALÉRY, Paul, *Ego scriptor et Petits poèmes abstrait*, Gallimard, 1992, p. 75

<sup>858</sup> Simone Weil le cite à propos de la transformation de l'âme qui est sauvée au moment de son complet abandon à Dieu: *Connaissance surnaturelle*, op. cit., p. 324

<sup>859</sup> VALÉRY, Paul, « Cours de poétique, leçons 2, 3, 4 », pp. 153-156, *Yggdrasil*, revue citée, janvier 1938, p. 156

<sup>860</sup> PLOUVIER, Paul, « Avant-propos », *Poésie et Mystique*, collectif cité, p. 8

la description de l'inspiration dans son contexte, parce que la prosodie de ce texte est particulièrement significative. Le discours rationnel qui débute la phrase, tourne en discours poétique, perceptible par des coupures rythmiques et une rime finale:

Il y a pour chaque exercice scolaire une manière spécifique d'attendre la vérité avec désir et sans se permettre de la chercher. Une manière de faire attention aux données d'un problème de géométrie sans en chercher la solution, aux mots d'un texte latin ou grec / sans en chercher le sens, / d'attendre, quand on écrit, / que le mot juste vienne / de lui-même / se placer sous la plume / en repoussant seulement / les mots insuffisants.<sup>861</sup>

Les segments marqués se composent presque régulièrement de six syllabes accompagnées de quelques assonances, la description de l'indicible ne peut être que poétique.

Certes, c'est une poétisation de texte involontaire. Sous l'inspiration, la parole s'ordonne automatiquement sans que la volonté aille quelque part. Cet effort involontaire ressemble à l'accouchement, dans le fragment suivant, Simone Weil résume la méthode de 'via négativa':

Ce qui produit le bien, c'est l'attention orientée avec amour vers le bien non représentable, dont on ne peut se rapprocher, attention qui s'accompagne d'actes sans aucune opération de choix, sinon éliminatrice, à la manière dont l'inspiration poétique s'accompagne de paroles rythmées. Il y a arrachement d'énergie, donc effort, mais efforts que nous ne produisons pas, qui se produisent en nous, comme pour l'accouchement.<sup>862</sup>

Le travail poétique est « un acte négatif », constate Patricia Little, « avec le but d'exprimer ce qui n'a pas de voix, le silence ».<sup>863</sup> Elle compare cette activité à celui du sculpteur: « qui révèle la forme voulue à force d'un travail de diminution du bloc de pierre, de bois, etc., pré-existant ».<sup>864</sup> Cette forme pré-existante ne peut pas être exprimée si l'attention se fatigue dans la contemplation des choses imparfaites, changeantes. Miklos Veto définit l'attention à vide comme ayant une seule visée, le surnaturel: « Si l'attention est un effort, il n'est qu'un effort négatif dont la seule raison d'être est de nous laisser disponibles, vides et pénétrables à l'objet ».<sup>865</sup> Le refus du monde des apparences est un souci constant de l'oeuvre de Saint Jean de la Croix, tel que le résume Jean Baruzi. Il met au centre la voie passive, fondement de cette

<sup>861</sup> *Attente de Dieu*, op. cit., p. 94. Michel Narcy remarque dans la traduction weilienne du *Timée*, une régularité rythmique qui met en lumière les rapports intérieurs du texte. (« Ecoutons Platon dans le beau français, admirablement scandé, de Simone Weil »):

NARCY, Michel, « A propos du *Timée* de Simone Weil », pp. 25-35, *Cahiers Simone Weil*, revue citée, mars 1995, p. 41

<sup>862</sup> *Oeuvres complètes VI.2*, op. cit., p. 479

<sup>863</sup> LITTLE, Patricia, « Grandeur et misère du langage », article cité, p. 189

<sup>864</sup> *ibidem*

<sup>865</sup> VETO, Miklos, *La Métaphysique religieuse de Simone Weil*, op. cit., p. 46



métaphysique: « Négation de tout ce qui apparaît. Rien de ce qui m'apparaît n'est Dieu. Toute phénoménalité est repoussée ; tout sentiment de présence aussi. Et ainsi se trouvent justifiées métaphysiquement les voies passives ». <sup>866</sup> Jean Lacoste fonde toute une esthétique sur la notion de l'attention dont la description est largement influencée par la pensée weilienne. Il souligne l'aspect temporel de l'attention, l'effort négatif consiste alors « à écarter les solutions qui s'imposent trop rapidement, à repousser les sollicitations extérieures, à se détourner de tout ce qui paraît accessoire à l'objet choisi ». <sup>867</sup>

## b) L'usage de la forme fixe

La 'via negativa' est la voie de la purification des idées imparfaites, elle est liée au détachement de l'âme du monde des apparences. L'imagination est fabricatrice de ces apparences, elle est « la soeur cadette de l'*eikasia* trompeuse de Platon, mais une soeur dont la perversité est encore plus accomplie ». <sup>868</sup> Dans la pensée weilienne, elle permet au moi de créer ce monde illusoire dont il est le centre. Parmi les trois tomes des *Cahiers*, c'est dans le tome deux que se trouve l'analyse de l'imagination en tant que voile entre l'homme et la réalité. Le plus souvent la notion du vide s'attache à son emploi, l'imagination est alors « combleuse de vide » <sup>869</sup>. Le vide qui se creuse par la décréation du moi, fait souffrir l'âme qui se compense par la création d'équilibres faux. De cette manière, l'imagination comme la prolongation de l'existence du moi, travaille à contresens de l'attention. Elle puise largement dans l'énergie supplémentaire qui nourrit le moi, et se trouve de plus en plus coupée de la réalité surnaturelle. L'attention, outil de la décréation est le moyen par lequel l'homme sort de la perspective du moi:

De temps en temps l'attention perce à travers l'imagination qui voile aux yeux de l'homme autonome la réalité des choses et des êtres humains tandis que l'âme engagée dans le sentier abrupt de la décréation ne fait, pour ainsi dire, qu'exercer son attention. <sup>870</sup>

Cet exercice de l'attention peut se faire par la pratique de l'art, où l'imagination est soumise à la nécessité. Saint Jean de la Croix souligne que c'est l'imagination qui est liée premièrement au cours de la purification du moi: « Cette purification des sens dont nous parlons consiste à ne pouvoir ni méditer ni discourir comme auparavant à l'aide du

<sup>866</sup> BARUZI, Jean, *L'Intelligence mystique*, Paris, éd. Berg International, 1985, p. 64

<sup>867</sup> LACOSTE, Jean, *L'Idée du beau*, op. cit., p. 117

<sup>868</sup> VETO, Miklos, « Le piège de Dieu », article cité, p. 76

<sup>869</sup> L'index analytique du tome deux répertorie 6 occurrences de l'expression « imagination, combleuse de vide ».

<sup>870</sup> VETO, Miklos, *La Métaphysique religieuse de Simone Weil*, op. cit., p. 47

sens de l'imagination ».<sup>871</sup> L'esprit géométrique, la pensée formelle sert à se débarrasser des illusions qui nourrissent nos émotions. Peter Winch voit dans la géométrie la méthode par laquelle nous percevons différemment le monde, elle nous libère de l'illusion d'en être le centre: « La géométrie, selon sa signification commune, corrige la forme spatiale de cette illusion ; et nous avons besoin d'une discipline pour corriger notre illusion, la manière dont nous considérons les valeurs et l'existence, nous permet d'abandonner l'illusion de notre position centrale. Elle transformera entièrement notre sensibilité, la façon dont nous percevons les choses ».<sup>872</sup> L'art qui imite les formes régulières de la géométrie est un moyen par lequel nous pouvons purifier notre sensibilité. Dans un essai de jeunesse, Simone Weil analyse la nature de la perception du monde où elle distingue la perception ordinaire qui se présente à la sensibilité sous forme d'émotion, à la perception des oeuvres d'art qui représentent des perceptions privilégiées, une sorte de clairvoyance. Elle illustre cette différence par la comparaison de l'émotion éprouvée dans une forêt sombre ou dans une cathédrale:

Dans les bois, la nuit, une sorte d'horreur sacrée nous fait croire que les arbres prennent des formes animales: dans la sombre cathédrale, la même horreur sacrée nous saisit, mais, grâce aux formes régulières, imitant presque toutes les figures de la géométrie, cette horreur ne peut nous tromper sur les apparences.<sup>873</sup>

La forme régulière de la cathédrale permet à la perception de regarder l'objet de son émotion, et de le tenir à distance. Elle nous permet de voir clair non dans la forêt où dans la cathédrale mais en nous mêmes, de nous débarrasser des illusions de notre imagination. L'apparence des choses est coupée de l'émotion, c'est notre imagination qui voit dans la forme des arbres un animal féroce. Le sentiment sacré n'est pas non plus imprégné matériellement dans l'espace de la cathédrale. L'art est indifférent à notre émotion: « Certaines églises peut-être expriment la piété ; ce sont des églises laides ; mais une belle cathédrale n'exprime rien ».<sup>874</sup> C'est notre regard qui découvre l'ordre des pierres dans la cathédrale, c'est grâce à notre attention que le beau apparaît qui est un rapport à notre sensibilité. Robert Chenavier prend le terme de distance que la contemplation artistique crée entre l'émotion et la personne, comme lieu de purification: « En disciplinant nos émotions par ce recul à l'égard de nous-même, l'art assure 'le

<sup>871</sup> JEAN, de la Croix, *La Nuit obscure*, op. cit., p. 64

<sup>872</sup> WINCH, Peter, *Simone Weil, la balance juste*, New York, éd. Cambridge University Press, 1989, p. 136: "Geometry, as conventionally understood, corrects the spatial form of this illusion; and we need a discipline to correct our illusions concerning values and being which will enable us to give up our imaginary position as the centre. This will transform our whole sensibility, the ways we read things."

<sup>873</sup> WEIL, Simone, « De la perception ou l'aventure de Protée », *Oeuvres complètes I*, op. cit., p. 138

<sup>874</sup> ibidem

salut de l'âme' ». <sup>875</sup> L'expression du salut de l'âme est d'Alain dont l'idée sur l'indifférence de l'art est mise en parallèle avec le concept weilien par Robert Chenavier:

Lorsque Simone Weil écrit que les oeuvres nous émeuvent en restant elles-mêmes indifférentes, on pense à Alain qui disait que, « par la poésie, nos passions sont déjà chose et spectacle, étant représentées par cet édifice sonore, en un sens immobile, c'est-à-dire impossible à changer, impossible à penser autre ». <sup>876</sup>

L'art règle l'imagination, l'imagination peut avoir un sens positif. <sup>877</sup> Simone Weil distingue « l'imagination errante », présente dans le rêve de « l'imagination créatrice » agissant dans la science et dans l'art. <sup>878</sup> L'homme a besoin de régler son imagination errante. L'activité artistique fixe l'imagination en se conformant à des mouvements réguliers dans le temps: « Pour mieux diriger les perceptions de la vue, on dessine des formes, ou encore on fait de la peinture, de la sculpture ». <sup>879</sup> L'art n'est pas la prolongation du moi par le libre cours de l'imagination, par l'émotion déréglée: « Les artistes ne font de belles choses que s'ils ont besoin de sauver leur âme de l'imagination ». <sup>880</sup> Il s'agit de l'imagination errante, comme dans le cas de l'enfant qui se parle: « Le bavardage des enfants est presque de la rêverie. Au contraire, les vers ont des lois fixes, et les vers les plus beaux sont ceux qui sont les plus fermes au point de vue de la forme. » <sup>881</sup> L'imagination se heurte dans la mise en pratique à des contraintes:

Michel-Ange ne faisait pas de maquette ; il sculpte dans le marbre, il sculpte directement une matière dure qui a des veines. Or, ces veines ont un très grand pouvoir sur l'imagination du sculpteur. En musique, il y a des règles déterminées, de convention. L'art impose des lois fixes, c'est un moyen de se sauver de l'imagination. L'artiste est un homme qui a transformé son imagination en un objet. <sup>882</sup>

Dans la science, si une idée ne peut pas être modelée mathématiquement, elle est une idée fausse, ou si une invention ne peut pas être réalisée ce n'est que de la rêverie. Le

<sup>875</sup> CHENAVER, Robert, *Simone Weil, une philosophie du travail*, op. cit., p. 86

<sup>876</sup> ibidem

<sup>877</sup> Dans son article, Martin Andic examine le rôle négatif et positif de l'imagination, il souligne que l'art: « est le travail de l'imagination élevée, l'art est basé sur des transferts d'imagination, et la perception de beau sur de la transposition de la sensibilité ». L'étymologie du mot 'image' est lié à la méthode analogique par la quelle on conçoit des rapports de plus en plus élevés.

ANDIC, Martin, « Discernment and the imagination » pp. 116-150, *Simone Weil's philosophy of culture*, oeuvre collective, Cambridge University Press, 1993, p. 143

(“art is clearly an exercise of the higher imagination; or art is based on ‘transfers of imagination’ and the perception of beauty on ‘a transposition of sensibility’”)

<sup>878</sup> Les notes du cours tenu sur l'imagination dans sa classe de philosophie au Puy, en 1931-32, sont retranscrites, nous en suivons quelques raisonnements.

WEIL, Simone, « L'imagination », pp. 121-127, *Cahiers Simone Weil*, revue citée, juin 1985, p. 122

<sup>879</sup> ibidem, p. 123

<sup>880</sup> ibidem

<sup>881</sup> ibidem

<sup>882</sup> ibidem, 124

mouvement de la création se fait d'un élan de la pensée qui se heurte à la réalité. Dans la poésie, les règles arbitraires représentent cet obstacle. Respecter les règles est une forme de l'obéissance qui est la vertu principale. Simone Weil s'impose comme devoir l'exercice de cette vertu, elle conteste la conduite de vie déréglée. La poésie sert d'image analogique au perfectionnement de l'âme:

Le devoir a pour usage de délimiter le domaine de l'inspiration, de manière qu'elle ne se confonde pas avec le caprice. COMME LA FORME FIXE EN POESIE.

(...)

En portant l'attention tous les jours sur l'analogie du devoir avec la forme fixe en poésie, il est impossible de ne pas la faire entrer davantage dans le coeur.

(...)

Les manquements au devoir sont les *signes* de l'imperfection.<sup>883</sup>

Quand Simone Weil parle de la vertu de la rime, elle pense à son effet purificateur: « Poésie ; vertu de la rime (et de la mesure, de toutes contraintes), arrêter, rompre par violence les associations ». <sup>884</sup> L'inspiration poétique représente un moyen de purification à l'âme qui est en attente. Son effort de résistance procède de son amour du beau parfait mais si elle perd patience, elle sombre dans le monde des apparences. La vie illusoire offre un bien-être provisoire, le choc avec la réalité est inévitable. La souffrance qui en procède, ne peut pas être transposée. La contrainte subie librement dans la création poétique, la soumission à la forme fixe sont les conditions inévitables de l'inspiration: « Il faut mériter à force d'amour de subir une contrainte. Cf. Inspiration poétique. » <sup>885</sup> Dans la vie des apparences, le malheur représente une confrontation avec la réalité. Un homme malheureux ne peut pas se sauver de sa situation, son imagination est enchaînée par l'écoulement de temps. L'imagination du poète est également enchaînée par les règles arbitraires comme la rime. La pensée se heurte à cet obstacle, elle perd sa direction, et elle cherche son équilibre parmi les contraintes imposées:

L'équivalent dans l'art de ce règne de la nécessité, c'est la résistance de la matière et les règles arbitraires. La rime impose au poète dans le choix des mots une direction absolument sans rapport avec la suite des idées. Elle a dans la poésie une fiction peut-être analogue à celle du malheur dans la vie. Le malheur force à sentir avec toute l'âme l'absence de la finalité.<sup>886</sup>

<sup>883</sup> *Oeuvres complètes VI.2*, op. cit., p. 371

<sup>884</sup> ibidem, p. 113. voir la même idée: « Association. La répétition (dans les textes antiques, Homère, *upanishad*, etc.), la rime, la mesure – ne serait-ce pas une purification de l'association. Lui faire sa part. Sa part légitime. »: *Oeuvres complètes VI.1*, op. cit., p. 319

<sup>885</sup> ibidem, p. 365

<sup>886</sup> *Attente de Dieu*, op. cit., p. 169

La matière est indifférente, aucune finalité n'y est perceptible. L'art qui imite cette indifférence doit ôter toute espèce de finalité dans le poème. Les règles fixes par lesquelles l'émotion prend forme, matérialisent un état du vécu poétique.

Le schéma vide de vers de huit syllabes aux rimes croisées, ou tout autre de même espèce, n'est ni beau ni laid, mais l'usage d'un tel schéma est indispensable à la production d'un beau poème.<sup>887</sup>

L'obstacle des règles fait osciller la pensée, cette tension aiguise la sensibilité, tout ce qui n'est pas convenable à la forme demandée, s'élimine. La limite représentée par ces règles est indispensable dans ce processus de purification où l'inspiration fixe le sentiment dans la forme demandée. Dans un écrit avant la période mystique, Simone Weil ne considère pas la forme fixe comme un moyen de purification mais comme un outil de défense contre la pensée dérégulée: « Le poète, pour ne pas s'abandonner aux affections qu'il imite, a pris un moyen de défense: le rythme le nombre, les règles ».<sup>888</sup> Pendant la période mystique, la création poétique est un exercice de pensée qui essaie de respecter les limites données: « le souci de ne pas mettre un vers de treize pieds dans un poème en alexandrins réguliers. (C'est pourtant ce que je fais tous les jours...) ».<sup>889</sup>

Valéry attire l'attention sur la mauvaise utilisation des vers réguliers, où les règles ne représentent pas de contrainte. Au contraire, elles font naître une suite de paroles vides. On n'a pas le sentiment qu'une difficulté ait été surmontée, la surprise issue de la coïncidence de la forme et de la pensée est manquée: « Le vers régulier est *bon* quand il donne l'idée d'une improbabilité de plus – d'une coïncidence encore *plus* merveilleuse. Il éloigne dans le cas contraire – quand il apporte sa part de facilité, ou de mécanisme automatique à l'impression du lecteur ».<sup>890</sup> Le respect des règles arbitraires est producteur d'ordre, le métier du poète consiste à dominer les formes les plus exigeantes:

Où serait la spécialité de l'artiste, s'il ne considérait certains détails comme inviolables ? Ainsi l'alternance des rimes masculines et féminines. Pas d'emportement qui ne doive la respecter. *Cela* est irritant, *cela* est chinois, mais sans *cela* tout se défait, et le poète corrompt l'artiste, et l'arbitraire de l'instant l'emporte sur l'arbitraire d'ordre supérieur à l'instant.

(...) Il faut faire des sonnets. On ne sait pas tout ce qu'on apprend à faire des sonnets et des poèmes à forme fixe.<sup>891</sup>

<sup>887</sup> *Cahiers III*, op. cit., p. 70

<sup>888</sup> *Leçons de philosophie*, op. cit., p. 59

<sup>889</sup> *Oeuvres complètes VI.3*, op. cit., p. 123

<sup>890</sup> VALÉRY, Paul, *Ego scriptor*, op. cit., p. 71

<sup>891</sup> VALÉRY, Paul, "Calepin d'un poète", *Oeuvres I*, op. cit., p. 1454

Parmi les différentes règles de poésie, le rythme est le premier élément formel<sup>892</sup>. Chez Valéry, la naissance du rythme précède l'idée poétique<sup>893</sup>. Composer un vers, est un problème technique, le problème bien défini enclenche l'inspiration: « Le poète cherche un mot qui soit: féminin, de deux syllabes, contenant *p* ou *f*, terminé par une muette, et synonyme de brisure, désagrégation et pas savant, pas rare - condition - au moins. Syntaxe, musique, règle des vers, sens, et *tact* ! ». <sup>894</sup> Il signale que l'impulsion poétique est différente de l'expression d'une pensée, c'est la forme qui engendre l'idée:

Si tu veux faire des vers et que tu commences par des pensées, tu commences par de la prose. Dans la prose, on peut dresser un plan et *le suivre* ! POÉSIE. Cette partie des idées qui ne peut pas se mettre en prose, se met en vers. (...) Ce sont ces idées qui ne sont possibles que dans un mouvement trop vif, ou rythmique, ou irréflecti de la pensée. <sup>895</sup>

Alain fait remarquer que la composition poétique est liée à la corporalité, la mise en forme n'est pas théorique, mais un travail de la sensibilité: « Comment donc inventons-nous un chant, un profil, une courbe, un volume. Non pas par la pensée méditant ou contemplant, mais par l'agitation de ce corps humain, que la moindre touche met tout en mouvement ». <sup>896</sup> Simone Weil, disciple du philosophe, ne peut qu'attester le rôle privilégié du corps dans les arts. Le rythme est la forme essentielle de la poésie, il ordonne son propre temps auquel on ne peut pas toucher: « *Musique*: tous ceux qui écoutent bien battent la mesure d'une façon quelconque. Le rythme, le son, sont deux éléments corporels. (...) *Poésie*: La beauté s'en va si, le sens restant, on change quelques syllabes qui rompent le rythme ». <sup>897</sup> En écoutant la récitation d'un poème, on saisit immédiatement une multitude de rapports, on n'a pas besoin de réfléchir sur le nombre des pieds où sur le schéma de rime:

<sup>892</sup> Simone Weil identifie le problème de la création poétique à la question du rythme, elle ne fait qu'une brève allusion dans *Leçons de philosophie*: « Transformation des thèmes dans la musique. Poésie: rythme. », op. cit., p. 198

<sup>893</sup> VALÉRY, Paul, *Oeuvres I*, op. cit., p.1474: « Tel autre poème a commencé en moi par la simple indication d'un rythme *qui s'est peu donné un sens*. Cette production procédait, en quelque sorte, de la 'forme' vers le 'fond'. » Il donne exemple la composition du *Cimetière marin*: « Cette intention ne fut d'abord qu'une figure rythmique vide, ou remplie de syllabes vaines, qui me vint obséder quelques temps. », ibidem, p. 1503

<sup>894</sup> VALÉRY, Paul, *Ego scriptor*, op. cit., p. 76

<sup>895</sup> VALÉRY, Paul, *Oeuvres I*, op. cit., pp. 1449-1450

<sup>896</sup> ALAIN, « Vingt leçons sur les beaux-arts », *Les Art et les Dieux*, Gallimard, coll. Pléiade, 1958, p. 480

<sup>897</sup> WEIL, Simone, *Leçons de philosophie*, op. cit., p. 196. Le Clézio atteste l'idée de la priorité du rythme dans la création, l'autonomie du temps intérieur de l'oeuvre littéraire: « Le genre littéraire me semble moins facile à déterminer que le rythme qui est préexistant à l'écriture, qui se fait en même temps que l'écriture, et qui est absolument incontrôlable. Dont je ne suis absolument pas responsable. Mon dernier roman, *Poisson d'or*, était en fait un conte qui devait avoir une quinzaine de pages tout au plus, et qui est devenu, presque à mon corps défendant, un roman. »

LE CLEZIO, « Une littérature de l'envahissement », pp. 18-35, *Le Magazine littéraire*, n° 362, février 1998, p. 35

Dans la connaissance en général, les apparences sont données par la sensibilité et il faut retrouver ce qu'il y a derrière par le raisonnement. Dans le beau, on saisit immédiatement ce qu'il y a derrière les apparences. (Par exemple, un vers où il faut compter pour découvrir le nombre de pieds n'est pas beau.)<sup>898</sup>

Le rythme « enchaîne » l'imagination dans la poésie valérienne, les mots émergent dans une attitude passive. Le mouvement rythmique élimine le superflu, même la raison est restreinte au silence:

MU par l'écriture fatale, et si le mètre toujours futur enchaîne sans retour ma mémoire, je ressens chaque parole dans toute sa force, pour l'avoir indéfiniment attendue. Cette mesure qui me transporte et que je colore, me garde du vrai et du faux.<sup>899</sup>

Regardant le rapport du corps à la poésie, Henri Meschonnic constate que la poésie est le langage où, par le rythme, le corps est le plus engagé: « Le rythme est une subjectivisation du temps, que le langage retient du corps ».<sup>900</sup> Le rythme et tous les effets sonores qui constituent la chair de la poésie se perdent sans une diction. Chez Valéry, la poésie est un discours à prononcer, elle engage tout le corps: « La poésie doit s'étendre à tout l'être ; elle excite son organisation musculaire par les rythmes, délivre ou déchaîne ses facultés verbales dont elle exalte le jeu total ».<sup>901</sup> La diction poétique s'apparente au jeu, donne du plaisir, constate Valéry, et il critique la récitation imposée à l'école de son temps: « Jamais la moindre idée du rythme, des assonances et des allitérations qui constituent la substance sonore de la poésie n'est donnée et démontrée aux enfants. On considère sans doute comme futilités ce qui est la substance même de la poésie ».<sup>902</sup>

Le rythme est la forme fixe essentielle par laquelle se réalise le poème. Simone Weil établit une série d'analogies entre la naissance du poème, le secours porté au malheureux et l'acte de prière. La compassion reste fictive sans un geste pour nourrir le malheureux dont l'existence n'est pleinement reconnue que par ce geste. Analogiquement, l'acte de prière peut naître par la prononciation d'un premier mot, ou en cas de la poésie, par le mouvement rythmique:

La reconnaissance d'un « je » dans l'affamé est fictive, imaginaire, si elle n'est pas accompagnée d'une inclination presque irrésistible à le nourrir. (Et même, comme l'acte de prononcer les mots de la prière peut amener la prière, l'acte de nourrir peut amener cette reconnaissance s'il est accompli dans cette intention). L'acte de nourrir est lié à cette reconnaissance comme le rythme du vers à la contemplation poétique.<sup>903</sup>

<sup>898</sup> WEIL, Simone, *Leçons de philosophie*, op. cit., p. 198

<sup>899</sup> VALÉRY, Paul, *Poésies*, Gallimard, coll. Poésie, Gallimard, 1990, p. 39

<sup>900</sup> MESCHONNIC, Henri, *Critique du rythme*, op. cit., p. 655

<sup>901</sup> VALÉRY, Paul, « Propos sur la poésie », *Oeuvres I*, op. cit., p. 1375

<sup>902</sup> ibidem, « Le bilan de l'intelligence », p. 1079

<sup>903</sup> WEIL, Simone, *Oeuvres complètes VT.2*, op. cit., p. 418

Henri Meschonnic, malgré sa critique anti-traditionnelle, reconnaît au rythme son rôle régulateur, il souligne sa parenté à la musique en définissant celle-ci comme le patron formel de la poésie<sup>904</sup>. Simone Weil considère la musique et la poésie comme les arts qui se développent dans le temps d'où l'importance primordiale attribuée au rythme. Il est logique que chez elle, la question du rythme soit un problème essentiellement musical. Dans la musique, le rythme est la forme temporelle pure, sans parole. Heureuse coïncidence, les chants modèlent l'état original de la poésie. Dans un fragment non identifié elle fait allusion à Monteverdi qu'elle a beaucoup apprécié.<sup>905</sup> Dans son oeuvre, le rythme ordonne la parole: « (...) que la manière la plus naturelle de prononcer les mots soit *précisément* celle que veut le rythme. Récitatif. Monteverdi ».<sup>906</sup> Elle souligne que la musique n'est pas théorique mais une réalisation sensible: « La musique est éternelle parce qu'elle n'a pour objet que la forme du temps, non sa forme abstraite, mais sa forme sentie, ce qui constitue le beau ».<sup>907</sup>

La forme fixe, premièrement le rythme ; objective une émotion, l'enferme dans le temps intérieur de l'oeuvre. Le sentiment poétique devient perceptible grâce à l'existence de cette forme qui fixe l'attention du récepteur. Le poème enchaîne son imagination, le rythme l'arrache de la perspective du moi. Cet arrachement est vécu comme une souffrance continuellement équilibrée par le retour régulier des moments d'arrêt:

Le poème présente tour à tour des personnages dont chacun est l'auditeur et pourtant est un autre, qui changent emportés par un temps impitoyablement marqué par la mesure du vers, et pourtant par cette mesure le passé demeure et l'avenir est là ; le poids de l'univers entier, sous la forme du malheur, y marque tous les hommes sans en détruire aucun et altère les mots sans briser la mesure.<sup>908</sup>

### c) Le problème de la composition sur plusieurs plans

L'index analytique du tome deux des *Oeuvres complètes* répertorie pour a première fois la notion de 'composition sur plusieurs plans'. Dans le cahier 4, ce problème se pose parallèlement à la formulation de la définition du rythme. Simone Weil réfléchit sur le problème du raccord des mouvements: la transformation du mouvement circulaire en mouvement droit. C'est l'attention immobile qui assure le raccord des deux

<sup>904</sup> MESCHONNIC, Henri, *Critique du rythme*, op. cit., p. 172

<sup>905</sup> Elle écoute les madrigaux de Monteverdi sur son tourne-disque. (Simone Pétrement, *La Vie de Simone Weil II*, p. 122)

<sup>906</sup> *Oeuvres complètes VI.1*, « Notes éparses », op. cit., p. 424

<sup>907</sup> *Oeuvres complètes I*, op. cit., p. 302

<sup>908</sup> *Sur la science*, op. cit., p. 142



mouvements, qui est « le pôle de mouvements cycliques ».<sup>909</sup> La bonne monotonie des mouvements corporels est assurée alors par le maintien de ce caractère d'attention. L'image du bon forgeron taoïste ou du coureur à pied démontre une succession de mouvements qui se fait sans fatigue, un geste pousse l'autre, pendant ce temps l'attention reste orientée à vide. L'attention immobile et le mouvement corporel, les deux attitudes contradictoires se trouvent équilibrées dans l'image du bon forgeron ou du bon coureur. La force de la pesanteur est utilisée dans la succession des mouvements, un mouvement de pied lance le mouvement de l'autre pied, également dans le cas du forgeron dont un geste s'appuie sur le geste suivant en martelant le métal. « Les ruptures d'équilibre se compensent »<sup>910</sup>, l'attention sert à diriger uniquement les forces. Simone Weil fait allusion à l'art: « Toujours le problème des deux causes, nécessaire et finale ; des raccords dans l'art, etc. ; de la composition multiple ».<sup>911</sup> Dans le cas du scribe, image du poète, l'attention est fixée sur l'inspiration qui pousse la plume. Ses gestes se succèdent par un effort négatif, les mots s'alignent par nécessité, la volonté du scribe n'intervient pas. Entre deux mouvements du coureur, c'est l'arrêt instantané qui assure le raccord, comme le moment de silence entre les mots des vers.

Le tome premier ne répertorie pas 'la composition sur plusieurs plans', il le fait indirectement sous l'index 'plan'. Ce problème, lié au développement de sa théorie artistique, ne devient prépondérant que dans le cahier 4 qui ouvre le deuxième tome. Pourtant nous trouvons deux fragments dans le premier tome où ce problème est déjà lié à un raisonnement esthétique. Le cahier 2 le pose pour la première fois, sous forme de question. Cette fois, Simone Weil examine le rôle de la perspective dans la peinture, l'espace vide giottesque où les figures ne sont pas représentées par la hiérarchie de valeur de leur peintre. Les points de vue changent, plusieurs lectures sont possibles: « D'où nécessité d'une composition sur plusieurs plans (laquelle est peut-être la clef de tous les arts). Musique. Poésie (mesure). »<sup>912</sup> Nous retrouvons la notion temporaire de la poésie, la mesure qui trouvera son développement dans la définition du rythme dans les cahiers ultérieurs. La composition poétique se base essentiellement sur sa forme temporaire, sur le rythme. Une série de questions se pose dans le cahier 3 concernant le

<sup>909</sup> *Oeuvres complètes VI.2*, op. cit., p. 107

<sup>910</sup> *ibidem*

<sup>911</sup> *ibidem*. Paul Valéry s'intéressait essentiellement à ces raccords dans la composition de *La Jeune Parque* quand il reprit la poésie: « Les 'passages' m'ont donné beaucoup de mal. (...) Rien, d'ailleurs, ne m'intéresse plus dans les arts que ces transitions où je vois ce qu'il y a de plus délicat et de plus savant à accomplir ». *Oeuvres I*, op. cit., p. 1473

<sup>912</sup> *Oeuvres complètes VI.1*, op. cit., p. 232

rapport de la forme, de l'ordre et la composition. Simone Weil a l'intuition que les parties ne se relient pas quantitativement mais sur un autre niveau: « *Composition sur plusieurs plans, rapport avec ordre sans forme?* Plusieurs plans /non-lecture (sans nom ni forme)/ présence. Le sans-nom-ni-forme et la lecture des rapports. Quelle relation? *Lecture sur plusieurs plans, rapport avec ordre sans forme?* L'unité de plusieurs formes n'est pas une forme. »<sup>913</sup> Simone Weil, dans les fragments environnants est en train d'élaborer son idée de l'inspiration en analysant le double mouvement dans la musique. L'ordre est alors assuré par la technique transcendante, par l'inspiration. Dans le cahier 3, le souci principal de Simone Weil est de voir comment s'opère ce raccord. Une oeuvre d'art modèle la composition du monde, la connaissance du monde peut se faire par une analyse de différents niveaux de lecture. Nous suivons le raisonnement d'un essai weilien sur la lecture. Le niveau de la sensibilité est la connaissance du monde immédiat. Le deuxième niveau est la lecture de la nécessité, le tissu des rapports qui se cache derrière des apparences données par la sensibilité. Simone Weil cite l'exemple de l'arbre ressemblant à la figure menaçante d'un homme embusqué qui se dévoile n'être qu'un arbre quand on l'approche. La perception ordonnée de l'attention portée à la figure lit correctement l'image qui perd son effet menaçant.<sup>914</sup> Le troisième niveau, l'ordre sans-forme n'est pas au centre d'intérêt de l'essai sur la lecture. Le passage entre le deuxième et le troisième niveau se fait par la technique transcendante, cet ordre sans-forme est l'image du niveau supérieur, du niveau divin. Patricia Little fonde la distinction du niveau de langage sur ce schéma.<sup>915</sup> Le niveau de la langue discursive coïncide avec le travail de la raison qui dévoile l'apparence des choses. Le niveau poétique est une utilisation de langue qui s'interpose entre la pensée discursive et le réel inexprimable, niveau du silence de Dieu. Nous avons vu dans notre analyse de la langue poétique comment s'opère le passage des niveaux par l'effet de 'levier' de l'attention qui donne lieu à l'union des contraires. Nous analysons maintenant la technique de passage à niveau, le mécanisme de l'établissement des rapports.

Dans la composition d'un poème, une multitude de rapports tissent le texte, Simone Weil en analyse un, le rapport opposé du sens et de rime dans le fragment suivant:

Union des contraires: composition au moins sur deux plans verticalement superposés. Ce qui s'oppose sur le premier est un sur le second. (...) Deux vers qui riment, dont les coupes

<sup>913</sup> ibidem, p. 342

<sup>914</sup> WEIL, Simone, « Essai sur la notion de lecture », pp. 215-221, *Cahiers Simone Weil*, revue citée, p. 217

<sup>915</sup> LITTLE, Patricia, « Grandeur et misère du langage », article cité, p. 184

se répondent, et de sens opposé ? Ou au contraire ? – Si le rôle des deux plans s’intervertit, une nouvelle harmonie est surajoutée. Il faut empiler les harmonies jusqu’à l’extrême limite du pouvoir d’attention.<sup>916</sup>

La rime est un élément arbitraire, un signe de la nécessité, elle enchaîne l’imagination créatrice et l’oblige à changer le sens. Aucune finalité n’est possible à cause de l’obstacle de la rime qui oblige la pensée à osciller entre différents sens possibles. L’attention qui exige une durée, élimine des solutions imparfaites d’une façon négative. Le mot inspiré stabilise la pensée, l’union des contraires s’établit qui permet le passage vers un autre jeu de balance. Valéry fonde toute sa théorie poétique sur ce mouvement oscillatoire entre l’effet musical, le son et le travail de l’intellect, le fond. Il contribue à une égalité de valeur de ces deux pôles de la mécanique poétique en soulignant que cette production se fait par le maniement de la parole.<sup>917</sup> L’attention à vide, dans la pensée weilienne, est le pôle suspendu autour duquel se fait le mouvement oscillatoire. Cette passivité en acte de l’attention est une sorte de nuit obscure pendant laquelle s’opère l’inspiration, source d’équilibre. L’unité des contraires s’opère dans le moment inspiré, par un changement de niveau. Dans le sillage de Valéry, Simone Weil définit la matière poétique, le langage également comme ensemble de sons, comme un phénomène de la parole.<sup>918</sup> Le langage écrit s’avance horizontalement en suivant une ligne droite, la pensée peut s’arrêter et revenir en arrière dans sa réflexion. Le langage parlé, au contraire, est enchaîné par le temps. La poésie comme un cas spécial du langage parlé se construit verticalement à cause des rapports multiples:

Poésie, remède à la nécessité des deux dimensions qui limite le langage écrit, à celle de l’unique dimension qui limite le langage parlé, à cause des liens multiples entre les mots.<sup>919</sup>

La chair du mot qui se compose de différents sons, doit être savourée, consommée dans sa matérialité: « La signification d’une action, comme la saveur d’un poème, doit être perçue ».<sup>920</sup> Simone Weil décrit différents plans dans son analyse de la saveur des mots:

<sup>916</sup> *Oeuvres complètes VI.3*, op. cit., p. 232

<sup>917</sup> VALÉRY, Paul, *Oeuvres I*, op. cit., p. 1374

<sup>918</sup> WEIL, Simone, *Sur la science*, op. cit., p. 227

<sup>919</sup> *Oeuvres complètes VI.2*, op. cit., p. 114. La forme naît essentiellement de l’action physique du poète, l’écriture n’y a pas sa part primordiale dans l’histoire littéraire, tel qu’il affirme Valéry: « La littérature primitive, celle qui n’est pas écrite, celle qui ne se garde et ne se transmet que par des actes de l’être vivant, par un système d’échange entre la voix articulée, l’ouïe et la mémoire, est une littérature nécessairement rythmée, parfois rimée. », dans « Victor Hugo, créateur par la forme », *Oeuvres I*, op. cit., p. 584

<sup>920</sup> *ibidem*, p. 95

La *saveur* des mots: que chaque mot ait une saveur maxima entre le sens qu'on lui donne et tous ses autres sens, un accord ou une opposition avec le son de ses syllabes, des accords et des oppositions avec les mots d'avant et d'après.<sup>921</sup>

Les rapports essentiels qui relient les mots, sont les contraires et les similitudes. Ces opérations sont extrêmement difficiles à la pensée qui doit tenir compte à la fois de plusieurs rapports que le langage ordinaire néglige. Pour concevoir clairement des rapports et les maintenir dans la pensée, une éducation de l'attention est exigée, le déploiement de la richesse des rapports de langue en dépend: « Le langage énonce des relations. Mais il en énonce peu, parce qu'il se déroule dans le temps. (...) S'il est parfaitement clair, précis, rigoureux, ordonné ; s'il s'adresse à un esprit capable, ayant conçu une pensée, de la garder présente pendant qu'il en conçoit une autre, de garder ces deux présentes pendant qu'il en conçoit une troisième, et ainsi de suite ; en ce cas, le langage peut être relativement riche en relations. »<sup>922</sup> L'esprit géométrique a tous ses avantages, mais il a la limite du langage dont la capacité de présenter simultanément plusieurs pensées reste insuffisante: « Même en mettant les choses au mieux, un esprit enfermé dans le langage est en prison. Sa limite, c'est la quantité de relations que les mots peuvent rendre présentes à son esprit en même temps. Il reste dans l'ignorance des pensées impliquant la combinaison d'un nombre de relations plus grand. »<sup>923</sup> Une partie de la vérité, le domaine du transcendant, reste inévitablement non formulée: « l'esprit se meut dans un espace clos de vérité partielle ». <sup>924</sup> Malgré cette insuffisance, Simone Weil conseil de persister dans le désir de la vérité: « Ce qui importe seul, c'est qu'étant arrivé au bout de sa propre intelligence, quelle qu'elle pût être, il soit passé au-delà. »<sup>925</sup> Ce moment d'impossibilité s'apparente à la nuit obscure ; la connaissance de la vérité, de l'inspiration dépend de la capacité de résistance dans cet état limitrophe. L'inspiration ordonne la structure de l'oeuvre, ces moments de l'union des contraires établissent le système des rapports du poème. L'ordre n'est pas une notion définissable, c'est la référence continue à la vérité, où au bien absolu:

Après avoir passé par le bien absolu, on retrouve les biens illusoire et partiels, mais dans un ordre hiérarchique qui fait qu'on ne se permet la recherche de tel bien que dans la limite permise par le souci de tel autre. Cet ordre est transcendant par rapport aux biens, et un

<sup>921</sup> *Poèmes*, Gallimard, 1968, pp. 52-53

<sup>922</sup> *Écrits de Londres*, op. cit., pp. 32-33. L'esprit géomètre, capable d'examiner à la fois plusieurs pensées, peut avoir l'inspiration transcendante dans le moment de suspension de la pensée: « Instant de contemplation silencieuse des divers partis à prendre sous tous leurs aspects, simultanément. Avant celui-là, instant de non-pensée. (...) Le corps s'y transforme en balance. (...) Instant de non-pensée, pôle, insertion de l'éternité dans le temps. »: *Cahiers I*, op. cit., p. 219

<sup>923</sup> *ibidem*, p. 33

<sup>924</sup> *ibidem*

<sup>925</sup> *ibidem*, p. 34

reflet du bien absolu. (...) Cet ordre n'est pas discursif. Il est comme celui de la composition d'un poème, après le passage par l'inspiration pure.<sup>926</sup>

Le fragment cité figure dans le cahier 11, Simone Weil cherche des analogies entre l'architecture de l'âme et la composition d'un poème. Dans le cahier suivant, son attention se tourne à l'analyse de la notion de l'ordre esthétique. Elle se pose des questions sur les rapports de langage et elle cherche à déterminer ses spécificités pour la poésie:

Ordre des mots par rapport à une pensée (ordre logique et grammatical). Par rapport à un effet de persuasion (images, etc.) – Par rapport à une transposition de la sensibilité – Mais en poésie ?<sup>927</sup>

L'ordre des vers est lié à la technique transcendante, Simone Weil esquisse les points essentiels pour les autres domaines artistiques, tels que nous les avons analysés dans le deuxième chapitre<sup>928</sup>. Dans ce fragment du cahier 12, elle résume l'essentiel de la musique qui se compose du contraire lent/rapide, effet du rythme, en cas de l'architecture le contraire haut/bas est cité et ainsi de suite. L'union des contraires se fait à un niveau supérieur grâce à l'inspiration transcendante. La poésie représente le domaine artistique le plus complexe vu sa matière spécifique, la langue. Le programme éducatif de Simone Weil prévoit avant tout la gymnastique de l'imagination complétée par d'autres méthodes scientifiques telles que la critique, la méthode proprement dite et la constatation. « A part cela, l'éducation ne devrait pas comprendre autre chose que l'art – en faisant une place bien plus grande aux danses, au chant, au dessin. La poésie plus tard. Quant à l'art d'écrire, il ne devrait jamais se développer qu'en rapport avec les autres disciplines. »<sup>929</sup> Pour Simone Weil, l'éducation a un visé métaphysique, l'enseignement prépare l'attention pour le contact avec le surnaturel. L'apprentissage artistique a un but pratique, tel que le développement de l'attention par l'écriture qui doit se servir de la rigueur scientifique. Toutes ses études préliminaires sont nécessaires à l'exercice poétique qui est essentiellement une fabricatrice de transfert de l'imagination. L'inspiration poétique dépend du travail d'un esprit géomètre qui est capable d'un déplacement de perspectif: « Une pluralité de motifs distincts et convergents met la volonté en contact avec ce qui est au-dessus du domaine des motifs

<sup>926</sup> *Oeuvres complètes VI.3*, op. cit., p. 265, cahier 11

<sup>927</sup> *ibidem*, p. 388, cahier 12

<sup>928</sup> Le cahier 12 est intégré à *La Connaissance surnaturelle*, ce fragment dont la suite est analysée tout au long du deuxième chapitre, se trouve sur la page 19.

<sup>929</sup> *Oeuvres complètes VI.1*, op. cit., p. 118

particuliers. »<sup>930</sup> Les idées clairement définies se mettent en rapport dans la composition de l'oeuvre sans l'intervention de la volonté du poète. Si cette volonté est perceptible, il n'y a pas eu d'inspiration transcendante:

Dans un poème, si l'on demande pourquoi tel mot est à tel endroit, et s'il y a une réponse, ou bien le poème n'est pas de premier ordre, ou bien le lecteur n'a rien compris. Si on peut dire légitimement que le mot est là où il est pour exprimer telle idée, ou pour la liaison grammaticale, ou pour la rime, ou pour une allitération, ou pour remplir le vers, ou pour une certaine coloration, ou même pour plusieurs motifs de ce genre à la fois, il y a eu recherche de l'effet dans la composition du poème, il n'y a pas eu véritable inspiration.<sup>931</sup>

Simone Weil revient mainte fois à cette idée de la recherche de l'effet dans la composition du poète. Il lui est important de souligner que la volonté du poète ne joue aucun rôle dans l'ordre de la composition, l'inspiration poétique ne peut être qu'impersonnelle.

L'ordre poétique naît de l'équilibre établi entre le sens et la forme qui est une tension fondamentale pour la naissance des vers:

Dans un vers chaque mot tient au moins deux rôles: remplir la mesure et le sens; et il n'y a aucun rapport entre le nombre de ses syllabes et sa signification.<sup>932</sup>

Le secret de l'art réside dans cette coïncidence de deux plans distincts, image de tous les rapports qui constituent le poème. Les règles arbitraires de la langue et de la poésie sont simultanément mises en considération avec le sens des mots également chez Valéry, c'est l'opération centrale de l'activité poétique:

La force de plier le verbe commun à des fins imprévues sans rompre les « formes consacrées », la capture et la réduction des choses difficiles à dire; et surtout, la conduite simultanée de la syntaxe, de l'harmonie et des idées (qui est le problème de la plus pure poésie), sont à mes yeux les objets suprêmes de notre art.<sup>933</sup>

Il attribue au hasard la trouvaille qui naît de la tension primordiale entre la forme et le fond. Chaque détail, chaque mot joue une part égale dans la composition. Le poème crée un nouveau temps qui lui est propre, ce temps se construit du rapport continue qui se crée entre le sens et le son:

Le détail est à chaque instant d'importance essentielle, et la prévision la plus belle et la plus savante doit composer avec l'incertitude des trouvailles. Dans l'univers lyrique, chaque moment doit consommer une alliance indéfinissable du sensible et du significatif. Il en résulte que la composition est, en quelque manière, continue, et ne peut guère se cantonner dans un autre temps que celui de l'exécution.<sup>934</sup>

<sup>930</sup> *Oeuvres complètes* VI.2, op. cit., p. 339

<sup>931</sup> *Attente de Dieu*, op. cit., p. 168

<sup>932</sup> *Cahiers III*, op. cit., p. 143

<sup>933</sup> VALÉRY, Paul, "Au sujet du *Cimetière marin*," *Oeuvres I*, op. cit., p. 1500

<sup>934</sup> *ibidem*, p. 1505

Dans la réflexion weilienne, la pensée se heurte à la forme, à l'obstacle impossible qui limite son développement temporaire : « la limite est nécessité soustraite au temps ».<sup>935</sup> Le rythme, la forme essentielle, est une invariante qui assure la régularité dans la diversité illimitée de la matière linguistique. Il enferme le poème dans une structure temporelle immuable, l'ordre du poème se compose, comme le dit Valéry, dans son exécution, dans son développement. Chaque mot a sa saveur propre, et se définit par la relation des rapports qu'il établit avec les mots environnants. L'ensemble des mots ne forme pas quantitativement la composition du poème, ils se relient par surcroît sur différents plans. Cette relation multiple assure un ordre non définissable, selon le terme valérien, le poème se réfère au silence. L'unité du poème saisit immédiatement la sensibilité par une « intuition unique ». Simone Weil, dans le passage suivant, qui est le plus long sur la poésie, se tient essentiellement à énumérer la multitude des rapports qui forme la structure du poème. Dans ce passage de *L'Enracinement*, qui était écrit après sa propre expérience poétique, nous découvrons un certain enchantement pour la richesse des rapports qui peuvent être établis dans le poème. L'énumération semble se prolonger indéfiniment :

La composition simultanée sur plusieurs plans est la loi de la création artistique et en fait la difficulté.

Un poète, dans l'arrangement des mots et le choix de chaque mot, doit tenir compte simultanément de cinq ou six plans de composition au moins. Les règles de la versification – nombre de syllabes et rimes – dans la forme de poème qu'il a adoptée ; la coordination grammaticale des mots : leur coordination logique à l'égard du développement de la pensée ; la suite purement musicale des sons contenus dans les syllabes ; le rythme pour ainsi dire matériel constitué par les coupes, les arrêts, la durée de chaque syllabe et de chaque groupe de syllabes ; l'atmosphère que mettent autour de chaque mot les possibilités de suggestion qu'il enferme, et le passage d'une atmosphère à une autre à mesure que les mots se succèdent ; le rythme psychologique constitué par la durée des mots correspondant à telle atmosphère ou à tel mouvement de la pensée ; les effets de la répétition et de la nouveauté ; sans doute d'autres choses encore ; et une intuition unique de beauté donnant une unité à tout cela.<sup>936</sup>

Tous ces éléments indépendants (son, sens, formes syntaxiques, images, concepts etc.) sont mis en balance par l'attention du poète. L'équilibre, le rapport de ces éléments contradictoires s'établissent tout seul, le poète n'intervient que passivement, en éliminant des solutions imparfaites. La composition poétique est une situation douloureuse, pendant laquelle l'attention est en quelque sorte écartelée par les contraires. L'inspiration, dans la doctrine weilienne, est une source d'énergie qui permet à l'attention d'avoir simultanément dans l'esprit le plus grands nombres des contraires :

<sup>935</sup> WEIL, Simone, *La Connaissance surnaturelle*, op. cit., p.

<sup>936</sup> *L'Enracinement*, op. cit., pp. 273-274

L'inspiration est une tension des facultés de l'âme qui rend possible le degré d'attention indispensable à la composition sur plans multiples.<sup>937</sup>

La maîtrise de la technique poétique est indispensable pour la production du beau, mais sans une attention éduquée par la souffrance, l'oeuvre conçue ne peut pas être du premier ordre. Le propre du génie se révèle dans sa capacité de passer des nuits obscures au cours desquelles son attention tournée vers le bien, n'est pas altérée. Simone Weil pense que la composition sur plusieurs plans dépend de la qualité de l'attention :

Celui qui n'est pas capable d'une telle attention en recevra un jour la capacité, s'il s'obstine avec humilité, persévérance et patience, et s'il est poussé par un désir inaltérable et violent. S'il n'est pas la proie d'un tel désir, il n'est pas indispensable qu'il fasse des vers.<sup>938</sup>

<sup>937</sup> *ibidem*, p. 274. La notion de l'inspiration coïncide dans ce cas avec la force régulateur du 'sans-forme', qui assure dans la composition sur plusieurs plans la simultanéité, la coexistence de différents niveaux. Le 'sans-forme' n'est pas une notion à définir, il est indiqué par la construction, par l'ensemble de l'oeuvre. (Cf. chapitre B, note 222)

<sup>938</sup> *ibidem*



### III. DEUXIÈME PARTIE : LA PRATIQUE DE LA POÉSIE

#### A. L'écriture poétique dans la vie de Simone Weil

Le livre des poèmes de Simone Weil contient ses 9 poèmes et sa pièce de théâtre inachevée, *Venise sauvée*<sup>1</sup>. Ce petit recueil n'a pas été encore mis en valeur par les recherches weilliennes, son 'corpus' restreint explique peut-être le désintérêt des chercheurs. Nous y trouvons les poèmes suivants : *A une jeune fille riche*, *Vers lus au goûter de la Saint-Charlemagne*, *Eclair*, *Prométhée*, *A un jour*, *La mer*, *Nécessité*, *Les astres*, *La Porte*. Le poème, *Vers lus au goûter de la Saint-Charlemagne* est une oeuvre de jeunesse, écrite pour la circonstance de la fête du saint, il ne sera pas pris en considération. On ajoute à cette liste les vers finaux de la pièce de théâtre, *Venise sauvée*, que Simone Weil comptait parmi ces poèmes sous son intitulé : *Chant de Violetta*.<sup>2</sup> Une autre chronologie que celle établie dans l'édition de Gallimard, est envisageable en se basant sur les manuscrits de Simone Weil. Madame de Lussy, responsable du Fond Simone Weil, nous a rendu accessible, sous forme de photocopies, différentes variantes des poèmes. Majoritairement elles proviennent des lettres inédites, quelques-unes sont publiées dans les cahiers des *Oeuvres Complètes* ou se trouvent sur des feuilles volantes. Selon notre nouvelle chronologie, les poèmes étaient écrits dans l'ordre suivant : *Eclair*, *A une jeune fille riche*, *Prométhée*, *A un jour*, *Nécessité*, *La Porte*, *Les Astres*, *La Mer*.<sup>3</sup>

Un tableau de l'Annexe montre le processus de l'écriture des poèmes selon les années. Il est devenu évident que l'écriture des poèmes est liée à l'expérience mystique de Simone Weil. Elle en décrit trois événements décisifs. En août 1935, au Portugal,

<sup>1</sup> *Poèmes suivis de Venise sauvée, Lettre de Paul Valéry*, coll. Espoir, éd. Gallimard, 1968

<sup>2</sup> Dans une de ses dernières lettres, Simone Weil demande à ses parents de publier ses poèmes, y compris *Le Chant de Violetta* : « Ce serait gentil de reproduire quelques exemplaires du recueil de vers, sans hâte (Violetta inclus, avec, avant, les quatre derniers vers de Jaffier). ». Lettre publiée dans *Ecrits de Londres*, op. cit., p. 228, le 22 janvier 1943. (La correspondance de Simone Weil n'est pas encore éditée, quelques lettres se trouvent publiées dans ses écrits, d'autres sont éparpillées dans différentes biographies. Le tome VII des *Oeuvres complètes* prévoit sa publication en trois volumes.)

<sup>3</sup> Dans les *Oeuvres complètes*, le tome III est prévu pour la publication des poèmes et de la pièce de théâtre, certainement il élucidera les incertitudes chronologiques. Le poème *Nécessité* serait « écrit avant guerre » selon l'introduction de Florence de Lussy : *Oeuvres complètes VI.2* p. 13. Pourtant dans une lettre inédite de Simone Weil à Gilbert Kahn, elle parle de ce poème comme « récemment écrit », le 6 août 1941. Il s'agit certainement de la confusion des datations des variantes et des textes définitifs. De notre point de vue, il n'est pas important de fixer la date de chaque étape d'écriture mais de voir l'importance de la composition des poèmes dans la vie de Simone Weil. Le poème *Eclair* a été composé en 1932 et non en 1929 comme il est marqué dans l'introduction des poèmes. (*Poèmes*, op. cit., p. 7)

elle fut saisie par les chants douloureux des femmes des pêcheurs qui attendent le retour de leurs époux. Elle venait de terminer son année passée dans des usines parisiennes, son coeur était brisé :

Là, j'ai eu soudain la certitude que le christianisme est par excellence la religion des esclaves, que des esclaves ne peuvent pas ne pas y adhérer, et moi parmi les autres.<sup>4</sup>

La deuxième expérience eut lieu à Assise, en 1937 où elle se mit à genoux pour la première fois de sa vie dans la chapelle de Santa Maria degli Angeli, « incomparable merveille de pureté ».<sup>5</sup> Puis, en 1938, elle assista aux cérémonies de la semaine sainte à Solesmes, haut lieu de la musique grégorienne où elle prit « une joie pure et parfaite dans la beauté inouïe du chant et des paroles ».<sup>6</sup> L'expérience de sa propre souffrance physique, due à ses maux de tête violents, et la contemplation de la souffrance du Christ lui firent découvrir la possibilité d'aimer l'amour divin à travers le malheur : « Il va de soi qu'au cours de ces offices la pensée de la Passion du Christ est entrée en moi une fois pour toutes ».<sup>7</sup> Cette présentation démontre que les expériences mystiques se sont produites en rapport à la beauté, par le moyen de la musique ou de la pureté naturelle du paysage italien. Ce vécu était lié par les contraires de douleur et de joie<sup>8</sup>. Simone Weil suit une voie esthétique dans son expérience de Dieu.

Les dates de ces expériences coïncident avec l'écriture poétique d'une façon remarquable. A partir 1935, il y a une continuité d'écriture des vers. Cette activité s'intensifie à Marseille, en 1941. Dans le tableau figure le moment d'écriture et de corrections les plus importantes, les quatre poèmes, écrits pendant la guerre sont mystiques par leur forme rythmique. Les autres poèmes subissent dans leur contenu, une retouche considérable liée au développement de sa pensée mystique. A l'automne 1941, Simone Weil eut le contact le plus profond avec le surnaturel pendant la récitation du *Pater*. Il faut aussi noter, que ce fut pendant la même année même qu'elle reprit la rédaction des *Cahiers* et septembre-octobre fut la période d'écriture du cahier 4 où elle esquaissa sa théorie du rythme. Cette période riche en vers cessa au mois de février

<sup>4</sup> *Attente de Dieu*, op. cit., p. 43

<sup>5</sup> ibidem

<sup>6</sup> ibidem

<sup>7</sup> ibidem

<sup>8</sup> Voir sur l'analogie de la souffrance et de la poésie : « Il y a beaucoup de souffrance en ce moment, mais il y en a très peu qui soit vraiment bien supportée. Bien supporter la souffrance, en retrouvant la joie à travers la souffrance, c'est certainement quelque chose d'aussi précieux que de faire un beau poème. » (printemps 1942)

WEIL, Simone, « Lettres à Antonio », pp. 14-22, *Poésie*, n° 50, 1993, p. 20

suisant où elle traversa une période d'incertitude liée à l'obligation du départ en exil<sup>9</sup>. Le 23 février 1942, elle adressa une lettre à son amie, Simone Pétrement en se plaignant de la source d'inspiration tarie :

J'ai passé par une période où j'ai perdu le sens du temps... Non pas, malheureusement, que j'aie fait grand-chose pendant cette période. Je n'ai rien fait de nouveau comme vers. Veux-tu remplacer 'tirez' par 'levez' à la dernière ligne des derniers ?<sup>10</sup>

Simone Pétrement fut l'amie la plus proche de Simone Weil, elle reçut régulièrement les poèmes comme pratiquement tous les amis intimes tels que Posternak avant la guerre, Guillaume Guindeg, Gilbert Kahn, Boris Souvarine, Simone Canguilhem-Anthérion, Antonio, Nguyễn Văn Danh, Huguette Baur, Joë Bousquet et Gustave Thibon. Ce dernier reçut tous les poèmes envoyés de l'Afrique où Simone Weil fit escale vers l'Amérique, en avril 1942.<sup>11</sup> Nous supposons que l'envoi des poèmes à ses proches était un signe d'amitié de la part de Simone Weil, un geste intime qu'elle se permettait rarement. Ces envois avaient un caractère plutôt timide que fier comme le prouve cet extrait de lettre adressé à Posternak, en 1938:

J'ai laissé ainsi en suspens la question posée par vous sur l'auteur du poème intitulé *Prométhée*, que je vous avais envoyé. Je pensais avoir suffisamment marqué, en vous l'envoyant sans nom d'auteur, qu'il était de moi. J'ai été heureuse que vous l'ayez aimé.<sup>12</sup>

Pour les deux amis, Thibon et Bousquet, la situation est un peu différente parce que Simone Weil aurait aimé que ses poèmes restent en main sûre au cas où il lui arriverait de mourir.<sup>13</sup> Seul son ami spirituel, le dominicain Jean-Marie Perrin et Joë Bousquet ont eu connaissance de son expérience mystique, pour les autres amis, selon notre hypothèse, elle ne peut partager cette expérience qu'indirectement, à travers ses poèmes. Cet événement est secret par sa nature, elle ne peut pas la 'divulguer' même pas pour ses amis proches. Seul ces deux êtres, le prêtre dominicain, à cause de son engagement spirituel et le poète infirme à cause de la consécration par la souffrance, sont capables de comprendre sans sacrilège, le secret intime de son âme. Elle en parle à ces deux personnes uniquement dans ses lettres d'adieu quand elle est presque sûre de

<sup>9</sup> Nous supposons que les 4 poèmes, écrits pendant une période relativement courte, à Marseille sont nés, entre autre, à cause de la présence de la mer, source de beauté, d'inspiration. Notre hypothèse se base sur un extrait de lettre, adressée à Antonio le 18 mai 1942 : « Pendant que la merveilleuse présence de la mer tout autour emplissait mon âme, je pensais à toi. », *ibidem*, p. 21

<sup>10</sup> PETREMENT, Simone, *La Vie de Simone Weil II*, op. cit., p. 394

<sup>11</sup> Joë Bousquet reçut également, par courrier les poèmes et la pièce de théâtre de Simone Weil le 13 avril, avant qu'elle ne quitte Marseille.

<sup>12</sup> « Lettres de Simone Weil à Jean Posternak », pp. 101-137, *Cahiers Simone Weil*, revue citée, juin 1987, p. 129

<sup>13</sup> Remarque de Simone Pétrement à propos de la lettre envoyée à Bousquet. (*La Vie de Simone Weil II*, op. cit., p. 407)

ne pas les revoir. Dans le sillage de Saint Jean de la Croix, sa voie mystique est secrète et solitaire, les poèmes envoyés à ses amis, surtout pendant la guerre, sont un partage indirect de l'indicible<sup>14</sup>. Simone Weil laisse au soin de son ami, Gustave Thibon, ses *Cahiers*, afin qu'il les préserve, en dispose à sa guise. Le projet de publication de ses poèmes est dû certainement à cette même raison, de ne pas laisser disparaître des textes écrits sous l'inspiration. C'est un sentiment de responsabilité qui se manifeste dans son effort, envers ce « dépôt d'or pur qui est à transmettre ».<sup>15</sup> Cet aveu personnel déjà mentionné comme la conscience du rôle d'intermédiaire se termine par une désillusion complète qui dépasse la désillusion circonstancielle de la guerre : « Seulement l'expérience et l'observation de mes contemporains me persuade de plus en plus qu'il n'y a personne pour le recevoir. »<sup>16</sup> Paul Valéry exprime la valeur poétique en des termes identiques, il pensait pouvoir cacher son inspiration pendant sa jeunesse mais il a été forcé de reconnaître que sa force transformatrice dépassait la volonté :

Au bout de quelques mois de réflexions et vers la fin de ma vingt et unième année, je me suis senti détaché de tout désir d'écrire des vers et j'ai délibérément rompu avec cette poésie qui m'avait pourtant donné la sensation de trésors d'une mystérieuse valeur. (...) J'aimais de cacher ce que j'aimais. Il m'était bon d'avoir un secret, que je portais en moi comme une certitude et comme un germe. Mais les germes de cette espèce alimentent leur porteur au lieu d'en être alimentés.<sup>17</sup>

Certainement, Simone Weil n'a pas cherché une renommée littéraire, pendant cette période de guerre au cours de laquelle elle a complètement épuisé son énergie supplémentaire déployée par compassion pour sa patrie. Tout projet d'avenir lui resta, à notre avis, complètement étrange. André Devaux cite un extrait de lettre de Londres où Simone Weil souligne son rôle d'intermédiaire entre la vérité à exprimer et le monde : « laisser la disposition de sa plume aux vérités qui daignent l'utiliser, parce qu'il lui est interdit de la refuser ».<sup>18</sup>

La composition des poèmes était présente tout au long de la vie de Simone Weil. L'écriture des vers faisait parti de la culture de la famille weilienne, son frère lui fit

<sup>14</sup> Notons un autre fait qui montre une parenté avec la pensée de Saint Jean de la Croix, l'événement soudain de l'expérience mystique qu'elle connaît en récitant le *Pater*. (Nous avons traité ce problème sous le passage de 'promptitude' du contact du surnaturel chez Saint Jean de la Croix.)

<sup>15</sup> Simone Weil explique sa demande de la publication de ses vers en ces termes dans une de ses dernières lettres à ses parents. *Ecrits de Londres*, op. cit., p. 250

<sup>16</sup> *ibidem*

<sup>17</sup> VALÉRY, Paul, « Fragments des mémoires d'un poème », *Oeuvres I*, op. cit., p. 1486. Simone Weil parle aussi de « la mine d'or » qui est en elle comme une certitude : « J'ai moi aussi une espèce de certitude intérieure croissante qu'il se trouve en moi un dépôt d'or pur » (voir supra)

<sup>18</sup> DEVAUX, André, « L'esprit de vérité et l'écriture », pp. 122-131, *Revue des deux mondes*, février 1988, p. 129

composer des vers avec des rimes données.<sup>19</sup> Elle a écrit à l'âge de treize ans un conte, *Les Lutins du feu*, qui figure par son caractère poétique dans le recueil des *Poèmes*. La poésie est alors une tentation naturelle vu son milieu social mais tout bascule à partir de 1935, quand elle change l'orientation de sa pensée en révisant son engagement social. L'expérience mystique sera génératrice des poèmes. L'exercice de la poésie est motivé par le contact avec la beauté naturelle et artistique pendant ses voyages en Italie. Dans sa vie professionnelle un arrêt de travail est expliqué par ses maux de tête. Les deux voyages en 1937 et en 1938 sont remplis d'expériences artistiques qu'elle interprète déjà sous une perspective nouvelle, liée à ses expériences mystiques.<sup>20</sup> Emmanuel Gabellieri considère ce vécu déterminant dans sa pensée : « ce que l'on pourrait appeler une esthétique de la vie » qui est en cours d'élaboration.<sup>21</sup> C'est une des périodes de vie les plus heureuses et les plus libres qui lui inspire la poésie :

Je suis revenue d'Italie – c'est elle, entre parenthèse, qui a ressuscité en moi la vocation pour la poésie, refoulée depuis l'adolescence pour plusieurs raisons.<sup>22</sup>

Une des raisons est certainement son sentiment d'infériorité, d'imperfection qu'elle expérimente envers son frère, le brillant mathématicien. Le bain de culture est en réalité une immersion complète dans le beau : « seule voie par laquelle on puisse laisser pénétrer Dieu ».<sup>23</sup> La beauté du monde est, selon elle la seule possibilité de contact avec le divin, dans la culture occidentale, à son époque, son parcours en est une preuve. Au mois de juin 1937, elle tombe à genoux à Assise, en septembre elle envoie la première

<sup>19</sup> « C'est le frère aîné qui joue avec elle aux charades, lui fait composer des bouts rimés, apprendre par coeur des tirades de Corneille, réciter des scènes entières de Cyrano. »

BOUCHARDEAU, Huguette, *Simone Weil*, Paris, éd. Julliard, 1995, p. 16

Nous attestons pleinement cet élément biographique. Au cours d'une rencontre avec André Weil quand nous avons discuté du problème d'une éventuelle théorie de rythme dans l'oeuvre de sa soeur, il a récité de mémoire des poèmes en russe (le choix de la langue s'explique par le fait que nous avons parlé de la traduction en cours de *l'Enracinement* en russe) pour le schéma du rythme. (printemps 1992, Princeton)

<sup>20</sup> Le changement du goût artistique analysé dans le deuxième chapitre s'explique par le vécu de cette période italienne (p. ex. Monteverdi à la place de Beethoven, Leonardo de Vinci à la place de Michel-Ange, etc.) Nous renvoyons à la description riche en détails de la biographie de Simone Pétrement, que nous ne pouvons pas analyser dans le contexte de notre thèse malgré le fait qu'il pourrait bien compléter les constatations du deuxième chapitre. On se contente de faire référence à une des deux mentions de Simone Weil concernant la Hongrie. Elle découvre dans une petite chapelle à Asolo complètement à l'abandon, une fresque du dixième siècle, selon sa propre datation, qui illustrait les envahisseurs hongrois, annonceurs de la fin du monde dans une représentation d'une « incroyable majesté ». Sixième lettre à Posternak, *Cahiers Simone Weil*, revue citée, juin 1987, p. 135

<sup>21</sup> GABELLIERI, Emmanuel, *Etre et don*, op. cit., p. 247

<sup>22</sup> Cinquième lettre à Posternak, fin mars ou début avril 1938, *Cahiers Simone Weil*, article cité, p. 129. Notons que dans la quatrième lettre, qui date l'été de 1937, elle parle à Posternak de son désir d'écrire une pièce de théâtre : « Que n'ai-je les *n* existences qu'il me faudrait pour en consacrer une au théâtre ! », ibidem, p. 124. Elle vient d'envoyer une lettre à Giraudoux à propos de sa pièce de théâtre *Electre*, qu'elle critique fortement. Elle ne songe pas encore à écrire *Venise sauvée*.

<sup>23</sup> *Attente de Dieu*, op. cit., p. 151

version de *Prométhée* à Valéry, deuxième événement spirituel à Solesmes, elle est en train de composer *A un jour*. Valéry dans sa lettre trouve que les vers « sont fort bien faits », il critique quelques rimes, et la structure de vers final. Pour l'ensemble, il le caractérise trop « didactique ». La deuxième partie de la lettre est élogieuse pour « la fermeté de l'ensemble » :

Il y a dans ce *Prométhée* une *volonté de composition*, à quoi j'attache la plus grande importance, vu la rareté de ce souci dans la poésie. *Souci* n'est pas le mot exact. Par composition, j'entends autre chose que la suite logique ou chronologique qui découle d'un sujet. Je pense à une qualité beaucoup plus subtile, la plus rare qui soit et que les plus grands poètes ont en général ignorée.<sup>24</sup>

Valéry comme nous l'avons démontré, attribue un rôle primordial à chaque détail dans la composition, la technique est mise à la disposition du hasard créateur des rapports multiples. Il refuse la platitude dans la succession des mots qui se manifeste dans une progression simplement linéaire :

Rien ne m'a plus étonné chez les poètes et donné plus de regrets que le peu de recherche dans les compositions. Dans les lyriques les plus illustres, je ne trouve guère que des développements purement linéaires.<sup>25</sup>

Comme le démontre le tableau chronologique, la version de *Prométhée* est assez imparfait, pourtant Valéry y a pressenti l'esprit philosophique. Simone Weil envoie un an plus tard un autre poème, *A un jour*, certainement incomplet mais elle n' a pas eu de réponse. Simone Weil se sent encouragée par la lettre de Valéry comme le démontre cet extrait de lettre envoyé à Posternak : « Il a bien voulu me répondre – ce qui, paraît-il, n'est pas dans ses habitudes – et avec beaucoup de bienveillance ».<sup>26</sup> Florence de Lussy signale que la correspondance générale de Valéry ne fait pas allusion à la deuxième lettre weilienne, le Fond Simone Weil a gardé un brouillon où la vénération pour Valéry est perceptible. Florence de Lussy trouve que cette attitude changera sans contester l'autorité poétique de celui-ci : « Son admiration pour le poète en Valéry ne faiblira jamais, mais elle contestera violemment sa pensée. »<sup>27</sup> Nous partageons cette opinion, la méthode de réflexion, les idées sur la technique poétique sont un modèle pour Simone Weil sans pour autant partager son système de valeur.

La vanité poétique n'est pas le propre de Simone Weil, nous pensons, exagérée la constatation du poète Jean Tortel selon qui « elle se désirait poète. Je crois bien qu'elle

<sup>24</sup> WEIL, Simone, *Poésies*, Lettre de Paul Valéry, le 20 septembre 1937

<sup>25</sup> VALÉRY, Paul, *Oeuvres I*, op. cit., pp. 1504-1505

<sup>26</sup> Cinquième lettre à Posternak, supra, p. 129

<sup>27</sup> LUSSEY, Florence de, « Paul Valéry et Simone Weil », article cité, p. 409

aurait sacrifié son oeuvre pour les quelques poèmes qu'elle a écrits. »<sup>28</sup> Simone Weil cherche une nouvelle vocation pendant sa période mystique, elle est attirée inévitablement par la poésie sans pour autant abandonner la voie de la philosophie. Sur cette question, nous partageons l'opinion d'Edith de la Héronnière : « Bousquet reconnut en Simone Weil un tempérament poétique que la philosophe voulut maintenir comme musique de fond à sa vie, sans jamais la laisser prendre l'avantage sur le combat social et la quête philosophique. »<sup>29</sup> Dans les poèmes de Simone Weil, se manifeste certainement un manque de pratique de la poésie, mais leur importance ne peut pas être remise en question. Nous sommes de l'avis de Neil Baldwin, traducteur des poèmes en anglais : « Ses poèmes constituent une petite part de ses nombreux écrits. Pourtant, leur valeur concentrée me semble incontestable. »<sup>30</sup> Louis Chaigne considère aussi les poèmes de Simone Weil comme une partie non négligeable de l'oeuvre tout entière : « Simone Weil s'exerça avec non moins de bonheur dans l'art des vers. Elle apporta, dans ses créations poétiques, sa rigueur, coutumière, son exigence inassouvie de perfection. Elle s'y révèle haletante et pressée, ardente à fixer de fortes images, toutes nourries de ses expériences. »<sup>31</sup> Quelques grands connaisseurs de Simone Weil y voit une oeuvre de seconde importance. L'ami de cagne, Gilbert Kahn est le premier à mettre en valeur l'écriture weilienne, les vers n'égale pas leur niveaux : « Il semble donc indispensable d'étudier Simone Weil en tant qu'écrivain, même si son projet proprement littéraire, dans ses poèmes et dans son esquisse de tragédie, peut susciter quelques réserves. »<sup>32</sup> Joan Dargan, traducteur est du même avis, en mettant au premier plan l'écriture des *Cahiers* : « Sa poésie, qui suit une forme traditionnelle, exprime la sincérité et la transparence de sa philosophie, sans cette force époustouflante et sans ce caractère subtil de sa prose littéraire. »<sup>33</sup> La force de l'écriture des *Cahiers*, leur valeur poétique est unanimement reconnue dans les recherches weilienues. Le petit corpus poétique a un autre intérêt que leur classement selon les principes de l'histoire littéraire. Leur beauté certes n'est pas égale à la prose poétique des *Cahiers*, mais ils sont des

<sup>28</sup> Témoignage recueilli par Simone Pétrement : *La Vie de Simone Weil*, op. cit., p. 296

<sup>29</sup> HERONNIERE, Edith de la, *Joë Bousquet, une vie à corps perdu*, Paris, Albin Michel, 2006, p. 189

<sup>30</sup> BALDWIN, Neil, « Note sur la poésie de Simone Weil, suivie de la traduction en anglais de quelques poèmes », pp. 84-96, *Cahiers Simone Weil*, revue citée, juin 1979, p. 85

<sup>31</sup> CHAIGNE, Louis, *Vies et oeuvres d'écrivains*, Paris, éd. Fernand Lanore, tome 2, 1966, p. 53

<sup>32</sup> KAHN, Gilbert, « Le style narratif de Simone Weil », pp. 379-383, *Cahiers Simone Weil*, revue citée, décembre 1987, p. 379.

<sup>33</sup> DARGAN, Joan, *Simone Weil : Thinking Poetically*, State University of New York Press, 1999, p. 86: "Her poetry, in its conception closely tied to traditional forms, expounds elements of her philosophy earnestly and transparently, without the breathtaking animation and subtlety characteristic of her finest prose."

oeuvres poétiques autonomes, la réalisation singulière d'une pensée philosophique. Elle n'est pas poète au sens classique du terme, mais elle a acquis une technique poétique considérable. L'essentiel de ces quelques poèmes réside dans le fait que la forme poétique est en parfaite harmonie avec ses idées sur la composition artistique. On conteste l'approche critique qui ne vise que l'analyse traditionnelle de ces poèmes, le rapport du contenu et la pensée. Selon notre thèse, la beauté de ses vers est une question de forme, et de composition.

Florence de Lussy met l'accent sur unité de l'oeuvre weilienne : « Vivre en poésie, méditer sur l'essence du poétique, écrire des poèmes, ce sont les trois volets du triptyque poésie. »<sup>34</sup> Simone Weil est éprise de la vie et de l'oeuvre de Saint François d'Assise : « Non seulement son poème est de la poésie parfaite, mais toute sa vie fut de la poésie parfaite en action ». <sup>35</sup> Le vagabondage, la pauvreté évoqués chez Saint François conduisent sa propre vie, en Italie et sur les routes de la guerre. Le chemin spirituel entamé se fait par un resourcement continu du beau :

Faire de la vie elle-même la suprême poésie. Pour cela aussi il faut une technique, comme pour la peinture ou la musique. (...) Les Pythagoriciens – règles de vie.<sup>36</sup>

Le troisième chapitre de ce travail démontre que les réflexions esthétiques s'accompagnent en général de réflexions spirituelles. L'obéissance à l'ordre du monde est la seule attitude qui caractérise l'action de vie et l'action poétique. C'est cette unité qui l'éblouit chez Saint François d'Assise et ce qu'elle recherche dans sa propre vie. Ses amis en témoignent : « elle fut plus poète dans sa vie que dans ses oeuvres », affirme Albertine Thévenon.<sup>37</sup>

Chez Simone Weil, l'idée de la perfection coïncide avec l'obéissance à la partie sacrée de son âme, les domaines artistique ou moral :

Des actes procèdent de nous quand nous sommes dans tel ou tel état, sans que nous ayons une intention en les accomplissant. Ainsi faire des vers, nourrir ceux qui ont faim. (...) Ainsi le monde procède de Dieu.<sup>38</sup>

L'état inspiré était souvent lié à la souffrance physique chez elle, à ces maux de tête : « Job. Parenté entre douleur et beauté, inclination poétique après le point culminant de

<sup>34</sup> LUSSEY, Florence de, « Aimer le monde, lieu d'exil » Introduction aux lettres de Simone Weil adressées à Antonio, pp. 10-13, *Poésie*, n° 50, 1993

<sup>35</sup> *Attente de Dieu*, op. cit., p. 149

<sup>36</sup> *Oeuvres complètes VI.1*, op. cit., p. 424 (note dans un cahier de brouillon utilisé probablement à Bourges en 1935)

<sup>37</sup> THEVENON, Albertine, « Avant-propos », pp. 7-13, *La Condition Ouvrière*, Gallimard, 1951, p. 11

<sup>38</sup> *Oeuvres complètes VI.2*, op. cit., p. 421



mes crises de maux de tête. »<sup>39</sup> La douleur anéantit le moi, l'homme devient matière obéissante à l'inspiration. Simone Weil décrit la souffrance des esclaves noirs qui par le fait d'être mal traités la première fois dans leur vie, ne trouvent pas de réponse et se sentent être faits pour les mauvais traitements. Elle distingue une deuxième étape dans la souffrance qui fait perdre le sentiment du temps et où on devient matière : « Dans mes crises de maux de tête, j'étais dans le premier état quand la crise montait, dans le second à partir de l'instant où elle était assez proche du point culminant. »<sup>40</sup> L'intensité de la douleur était telle qu'elle empêchait chez elle toute activité intellectuelle : « Depuis 1938 jusqu'au printemps 1940, mon existence fut comme annulée par la douleur physique ; les quelques moments de répit relatif que je pouvais avoir dans cette période ne furent consacrés – exception faite pour deux ou trois des articles mentionnés plus haut – qu'aux jouissances d'art et à la composition littéraire et poétique. »<sup>41</sup> Nous supposons que la transformation de la souffrance est en rapport avec l'inspiration poétique. La souffrance bien subie mène hors du temps, si elle est transportée hors de soi vers une chose parfaite, alors elle est purifiée, transformée. Elle en témoigne dans sa lettre autobiographique où pendant ses maux de tête elle se concentre sur la récitation du poème *Love* qu'elle juge être une oeuvre parfaite.<sup>42</sup> Le coeur broyé par la douleur comme elle l'a eu pendant son expérience dans le domaine social, dans sa vie ouvrière, elle se pose la question : « Pourquoi donc le passage par la douleur rend-il plus sensible à la beauté ? »<sup>43</sup> Plus loin elle constate : « La douleur nous cloue au temps, mais l'acceptation de la douleur nous transporte au bout du temps. »<sup>44</sup> Le sentiment de la joie éprouvée par ce moment d'appréhension de la douleur s'apparente au sentiment du beau, de l'expérience de l'éternel. L'équilibre acquis par le passage de la douleur est un moment propice à la création. L'état obéissant manifeste la pureté de l'âme qui se sent libérée de la contrainte de la nécessité : « La sainteté seule fait sortir du temps. »<sup>45</sup> Michel Narcy signale que c'est dans la lettre à Posternak du printemps 1938 que

<sup>39</sup> *ibidem*, p. 443

<sup>40</sup> *ibidem*, p. 204

<sup>41</sup> *Oeuvres complètes VII.1*, op. citée., p. 402. Ce fragment se trouve dans le *Petit carnet noir*, que Simone Weil utilisa à Marseille entre autre pour les esquisses des poèmes *Les Astres* et *La Mer*.

<sup>42</sup> *Attente de Dieu*, op. cit., p. 44. Emmanuel Gabellieri voit dans la récitation du poème *Love* un point essentiel de l'oeuvre weilienne concernant le rapport de la douleur et du beau : « les deux voies décréatrices du malheur et de la joie (...) se trouvent coïncider. », *Etre et don*, op. cit., p. 257

<sup>43</sup> *Connaissance surnaturelle*, op. cit., p. 154. Notons la supériorité du malheur social sur la douleur biologique tel qu'elle la distingue dans sa lettre autobiographique. Elle parle de ses maux de tête : « le mien, me paraissait de peu d'importance, et qui d'ailleurs n'était qu'un demi-malheur, étant biologique et non social », *Attente de Dieu*, op. cit., p. 41

<sup>44</sup> *ibidem*

<sup>45</sup> *ibidem*, p. 154

Simone Weil formule pour la première fois l'idée de la sainteté.<sup>46</sup> Le synonyme de la sainteté est la pureté, qui à cette date, correspond à l'expérience du beau. Nous supposons que Simone Weil considère la création poétique comme un moyen de purification. Au moins, c'est ce qui explique la correction continue de ses poèmes. Elle écrivait à Guillaume Guindeguy en 1940 :

Je ne sais qui disait qu'on n'est pas obligé d'écrire des poèmes, mais que, dès lors qu'on fait quelque chose d'aussi inutile, il faut du moins rechercher la perfection.<sup>47</sup>

Un an plus tard, dans le cahier 6, elle réfléchit sur l'ordre de la composition artistique. A propos de la musique, elle constate que son ordre imite le silence qui est non-représentable. Les sons évoquent le silence par leur répétition indéfinie, par la belle monotonie. Cette monotonie doit être de plus en plus pure au cours de la composition des oeuvres.

On n'a jamais tort de corriger, bien qu'on puisse corriger mal et en empirant. Si on corrige, c'est qu'il y avait quelque part une imperfection. Sans quoi on n'aurait pas le désir de corriger.<sup>48</sup>

Valéry commença à écrire de nouveau des vers quand on lui demanda la publication de ses oeuvres de jeunesse. Il se mit à réécrire, à corriger les imperfections, par cet acte il reprit goût à la poésie. Il est intéressant de voir la motivation de la reprise du travail qui était essentiellement un sentiment de manque de forme : « il se sentait je ne sais quelles envies de les renforcer, d'en refondre la substance musicale... ».<sup>49</sup> Il constate : « L'inégalité dans un ouvrage m'apparut alors, tout à coup, le pire des maux... ».<sup>50</sup> A l'opposé de Simone Weil, l'exigence de la forme parfaite n'est pas chez Valéry d'ordre moral, mais un besoin de la rigueur de pensée comme il l'explique par la définition de la poésie pure : « L'inconvénient de ce terme de 'poésie pure' est de faire songer à une pureté morale qui n'est pas en question ici, l'idée de poésie pure étant au contraire pour moi une idée essentiellement analytique ».<sup>51</sup> Pourtant Valéry a une visée morale quand il

<sup>46</sup> NARCY, Michel, « Simone Weil et Lawrence d'Arabie », pp. 329-347, *Cahiers Simone Weil*, revue citée, décembre 1998, p. 345

<sup>47</sup> DEVAUX, André, « L'esprit de vérité et l'écriture », article cité, p. 127. Nous trouvons un petit fragment dans *Ecrits de Londres* : « Poète – sentiment que le poème existe hors de lui – absurde, mais c'est la preuve... ». La preuve de l'existence du transcendant, le poème est une oeuvre de l'inspiration, une forme dégradée du modèle parfait. Notre interprétation du fragment souligne la nécessité du perfectionnement pour rapprocher le plus possible ce modèle divin.

<sup>48</sup> *Oeuvres complètes VI.2*, op. cit., p. 330. Simone Weil, dans la suite de sa réflexion, arrive à la conclusion qui reprend la problématique de la fin de notre deuxième chapitre sur la question de l'ordre dans les arts. Elle constate que l'ordre esthétique imite le sans-forme, il « dépasse l'imagination et l'entendement. Troisième dimension de l'ordre. » ibidem, p. 331

<sup>49</sup> VALÉRY, Paul, « Fragment des mémoires d'un poème », *Oeuvres I*, op. cit., p. 1480

<sup>50</sup> ibidem

<sup>51</sup> VALÉRY, Paul, « Calepin d'un poète », *Oeuvres I*, op. cit., p. 1457

songe à un temps révolu où « *L'Éthique de la forme* » conduisait au travail infini de la correction. »<sup>52</sup> Les poètes de cette époque croyaient en la postérité, à l'éternité littéraire et pour eux un ouvrage n'était jamais achevé. Valéry, en évoquant sa propre expérience, conclut que les réécritures continues de ses poèmes, leur longue mise en forme s'accompagnaient d'une transformation de soi-même :

Je ne sais s'il est encore de mode d'élaborer longuement les poèmes, de les tenir entre l'être et le non-être, suspendus devant le désir pendant des années ; de cultiver le doute, le scrupule et les repentirs, - tellement qu'une oeuvre toujours ressaisie et refondue prenne peu à peu l'importance secrète d'une entreprise de réforme de soi-même.<sup>53</sup>

A un objet parfaitement beau, on n'a pas le désir d'y toucher, d'y changer, autant qu'on a ce désir, l'oeuvre n'est pas parfaite. Chez Simone Weil, ce désir de pureté ne peut pas être séparé du domaine spirituel. Emmanuel Gabellieri examine l'évolution spirituelle de Simone Weil dans son contexte biographique, il constate une continuité entre l'expérience esthétique et l'expérience mystique : « L'expérience de la beauté, qui culmine en 1937, ouvre déjà à ce que Simone Weil appellera le surnaturel. »<sup>54</sup>

L'écriture des vers s'accompagne de l'expérience mystique, la correction de ses poèmes reste une occupation continue jusqu'à sa mort prématurée. Dans une lettre datant de la guerre, Simone Weil fait référence à un vécu du temps suspendu : « En ce moment, l'incertitude même où l'on vit cause une sorte d'arrêt du temps qui fait jouir des jours avec plus de plénitude ». <sup>55</sup> Elle ajoute : « cultiver des légumes et faire des vers (...) est donc le mieux, en se gardant pur de haine, de désespoir et de tous les sentiments troubles. »<sup>56</sup> L'occupation esthétique et poétique s'intensifie, elle écrit quatre poèmes, elle se laisse aller par le temps qui vient : « Ce qu'on sent qu'on doit faire, poème ou vendange, il faut le faire, voilà tout... ». <sup>57</sup> Avant de quitter Marseille, elle ne compose plus de vers. Florence de Lussy écrit à propos de cette période de mi-février 1942 qu'elle ouvre un nouveau cycle dans la pensée weilienne. Le cahier 7 vient d'être terminé qui représente un point culminant dans la suite des cahiers : « Simone Weil a en quelque sorte - il faut oser l'image - franchi la porte du transcendant ». <sup>58</sup> Plusieurs raisons expliquent l'arrêt de la composition poétique, d'une part biographique, le départ

<sup>52</sup> *ibidem*, « Au sujet du *Cimetière marin* », p. 1497

<sup>53</sup> *ibidem*, pp. 1496-1497

<sup>54</sup> GABELLIERI, Emmanuel, *Etre et don*, op. cit., p. 252

<sup>55</sup> WEIL, Simone, « Quatre lettres à Huguette Baur », pp. 195-206, *Cahiers Simone Weil*, revue citée, septembre 1991, p. 197

<sup>56</sup> *ibidem*

<sup>57</sup> Extrait de lettre écrit pendant la vendange, en octobre 1941, dans Simone Pétrement, *La Vie de Simone Weil II*, op. cit., p. 373

<sup>58</sup> LUSSY, Florence de, « Introduction », pp. 11-29, *Oeuvres complètes VI.3*, op. cit., p. 11

imminent de Marseille met fin à une période de relative stabilité, d'autre part l'évolution spirituelle engage à entamer une nouvelle étape qui est désormais une voie complètement silencieuse. Elle ne parlera plus de son expérience mystique, elle ne fera plus de vers et sa pièce de théâtre reste inachevée certainement malgré sa volonté. Elle effectue par contre des corrections importantes sur plusieurs poèmes, en y trouvant les vers finaux.

Saint Jean de la Croix n'a écrit que neuf poèmes, Simone Weil en a fait autant. Ces oeuvres weilienues sont toutes des oeuvres autonomes, mais elles ont un intérêt dans leur connexion à la réflexion mystique.<sup>59</sup> Simone Weil admire dans les traités de Saint Jean de la Croix la méthode scientifique qui est tellement rare dans les études spirituelles :

Le degré suprême et parfait de la contemplation mystique est chose infiniment plus mystérieuse encore, et pourtant saint Jean de la Croix a écrit sur la manière d'y parvenir des traités qui, par la précision scientifique, l'emportent de loin sur tout ce qu'ont écrit les psychologues ou pédagogues de notre époque.<sup>60</sup>

Les réflexions des deux mystiques se basent sur un vécu, leurs analyses, par leur justesse inspirent un sentiment de beauté qui est « une marque suffisamment évidente d'authenticité ».<sup>61</sup> Nous partageons l'opinion de ceux qui voient la manifestation la plus pure de la veine poétique weilienne dans l'écriture de ses *Cahiers* qui, dans son ensemble, est « un grand poème initiatique de la conscience moderne ».<sup>62</sup> Simone Weil est plus poète dans l'expression de ses écrits que dans sa poésie proprement parlée. Cependant les quelques poèmes de Simone Weil ont la valeur unique de nous faire sentir l'expérience mystique indicible. Les poèmes jouent le rôle de médiateur, après l'expérience mystique, le poète essaie de transmettre ce vécu à travers les mots. Chez Simone Weil nous devons constater un rapport spécial de la poésie et de l'expérience mystique. La récitation poétique déclenche chez elle l'expérience mystique. Dans le cas de la récitation du poème *Love* de Herbert, elle tente de sortir de la douleur causée par ses maux de tête :

<sup>59</sup> Nous tenons compte des oeuvres proprement poétiques de Saint Jean de la Croix.

<sup>60</sup> *L'Enracinement*, op. cit., p. 238

<sup>61</sup> *ibidem*. Simone Weil caractérise ainsi l'oeuvre de Saint Jean de la Croix, constatation qui s'applique aux deux oeuvres.

<sup>62</sup> Propos de Gabriella Fiori, recueillis par l'auteur (et qui ne seront pas retenus dans la publication ultérieure des interventions du colloque) :

DEVAUX, André, « Une 'première' à Grenoble : le colloque « Simone Weil et les langues », *Cahiers Simone Weil*, revue citée, mars 1991, p. 53

Je croyais le réciter seulement comme un beau poème, mais à mon insu cette récitation avait la vertu d'une prière. C'est au cours d'une de ces réceptions que, comme je vous l'ai écrit, le Christ lui-même est descendu et m'a prise.<sup>63</sup>

Deux ans après, en 1940, c'est également à travers la poésie qu'elle ressent un contact avec le sacré. Le contact avec le surnaturel se produit par le dépassement du domaine esthétique. Cette fois, il ne s'agit pas d'une expérience mystique proprement parlée mais d'un sentiment d'appartenance, une sorte de connaissance surnaturelle :

Au printemps 1940 j'ai lu la *Bhagavat-Gîtâ*. Chose singulière, c'est en lisant ces paroles merveilleuses et d'un son tellement chrétien, mises dans la bouche d'une incarnation de Dieu, que j'ai senti avec force que nous devons à la vérité religieuse bien autre chose que l'adhésion accordée à un beau poème, une espèce d'adhésion bien autrement catégorique.<sup>64</sup>

Lecture de la poésie, expérience mystique, écriture des poèmes se succèdent, ils marquent un cheminement singulier de la vie spirituelle chez Simone Weil. C'est « une musique de fond » dans sa vie à cette période où elle se donne en même temps entièrement à la philosophie et à la réflexion sociale. En cette période historiquement tourmentée alors qu'elle est privée de l'enseignement, elle est à la recherche d'une nouvelle vocation. Certainement la poésie n'en était pas une, l'écriture poétique lui fournissait plutôt une source d'énergie. Ce détour vers la poésie est inévitable étant donné la « conaturalité » des deux expériences : « Démarche mystique et poésie sont des connaissances procédant non par abstraction ou par intuition intellectuelle, mais par conaturalité ». <sup>65</sup> L'expérience poétique et l'expérience mystique sont intimement liées : « Il est difficile de nier cette analogie existant entre l'aspiration naturelle du poète à rejoindre le principe spirituel qu'il sent battre en son activité créatrice et celle du mystique à l'union surnaturelle avec Dieu. » <sup>66</sup> La différence est essentielle, la plus marquante dans notre contexte est le sentiment d'inachevé qui distingue l'expérience poétique de l'expérience mystique. L'expérience mystique est un contact immédiat avec la plénitude divine, Luc-Henri Gihoul par contre souligne chez les poètes ce sentiment de captivité « bien différent de la simple expérience des limitations internes de l'art, non-accomplissement, attente infinie de Rilke, paralysie de Baudelaire, blasphèmes de Rimbaud, son silence remords de Nerval, désespoir de Kafka, folie d'Hölderlin, quête absolue de Valéry ». <sup>67</sup> Chez Simone Weil et Paul Valéry on observe le même désir de l'absolu insatiable qui par contre se distingue de son objet. Cependant ce désir les

<sup>63</sup> *Attente de Dieu*, op. cit., p. 44

<sup>64</sup> *ibidem*, p. 46

<sup>65</sup> GERDET, Louis, *La Mystique*, Paris, coll. « Que sais-je ? », éd. PUF, 1970, p. 5

<sup>66</sup> GIHOUL, Luc-Henri, « Poésie et mystique », pp. 117-154, *Revue d'esthétique*, tome 9, 1956, p. 119

<sup>67</sup> GIHOUL, Luc-Henri, *Poésie et mystique*, op. cit., p. 125

pousse, tous les deux, à la recherche du perfectionnement dans leurs oeuvres, à des corrections incessantes. Pour Simone Weil, c'est la recherche de la plénitude divine, la tentation de faire passer dans les mots l'expérience vécue. Le langage par son essence symbolique sert d'intermédiaire. L'expérience mystique demande un usage spécifique : « le langage qui cessant d'être conceptuel ; se présente comme langage de la métaphore seul susceptible de 'traduire' le monde. (...) L'aventure mystique ou spirituelle passe, de fait, par une nécessaire poétisation de l'expression ». <sup>68</sup> Une analyse, acceptant la dichotomie de la raison rationnelle et de la connaissance poétique ne serait pas révélatrice dans l'oeuvre weilienne. <sup>69</sup> Nous partageons l'opinion de Emmanuel Gabellieri, selon laquelle l'expérience esthétique est chez Simone Weil le lieu « d'une donation supra-intellectuelle » sans le mélange des deux domaines.

Chez Simone Weil le domaine philosophique, mystique et poétique coexistent par un enrichissement mutuel. L'écriture poétique n'est pas un détour dans son oeuvre mais une étape logique où elle savait se parfaire. Les poèmes de Simone Weil représentent un mode d'expression adéquat pour l'expérience mystique : « quiconque est touché par l'Amour devient poète, même si auparavant il n'avait aucune part aux Muses. » <sup>70</sup>

<sup>68</sup> PLOUVIER, Paule, « Introduction », *Poésie et Mystique*, op. cit., pp. 12-13

<sup>69</sup> Nous réfutons l'approche d'Henri Bremond dans *Prière et poésie*, qui oppose 'raison' et 'poésie', et néglige l'autonomie de deux modes de connaissance, mystique et esthétique.

<sup>70</sup> PLATON, « Discours du poète tragique Agathon », *Intuition pré-chrétiennes*, op. cit., p. 61

## B. L'analyse des poèmes

### 1. Les oeuvres de jeunesse

#### a) *Eclair*

Le poème *Eclair* fut écrit probablement en 1932, selon un manuscrit daté qui était joint à une lettre envoyée à Gilbert Kahn : « J'ai quelques poèmes (très peu). (...) Je vous envoie aussi un autre, datant de ma première jeunesse, récemment revu /*Eclair*/. »<sup>71</sup> Cette lettre inédite du 6 août 1941 marque une période intensive d'écriture des poèmes à Marseille. Simone Weil recompose à ce moment la fin du poème *Eclair*, la dernière strophe devient explicitement mystique.

La structure du poème est simple, elle se compose de 5 strophes de quatre vers en décasyllabes avec des rimes croisées.

Simone Weil, elle-même, indique le sujet du poème dans le cahier 7 :

*La joie (la joie pure est toujours joie du beau) est le sentiment de réel, le beau est la présence manifeste du réel.*

*C'est de la même et non autre chose que dit Platon – « ce qui est ».*

*C'est cela que je pensais ; à vingt ans, quand j'écrivais « Eclair », mais je ne savais pas que Platon ; c'était cela.*

*Présence réelle.*<sup>72</sup>

Le désir du moi poétique lance le mouvement par une interpellation du ciel pur, image de la beauté. Ce désir est orienté vers le monde, il consiste à établir le contact entre le moi et le monde environnant. La deuxième, troisième et quatrième strophe donnent une présentation du monde, cette présentation est clairement structurée, les scènes suivantes se succèdent : la vie citadine, la mer, les champs, le ciel étoilé, la mine et l'usine. Toutes se distinguent par une ponctuation claire : les scènes se séparent par

<sup>71</sup> Lettre inédite, Fonds de Simone Weil, Bibliothèque Nationale. Cet extrait de lettre figure sur un dossier de travail consacré au poème *Eclair* qui regroupe des fragments de différentes variantes. L'écriture du poème passe par 18 versions successives.

<sup>72</sup> *Oeuvres complètes VI.1*, op. cit., p. 485, cahier 7. Il y a quatre étapes de texte antérieur à 1938, la première est une ébauche de trois strophes, les trois versions suivantes se composent de 6 strophes, l'une d'elle est datée de 1932 qui est alors la date de naissance du poème la plus certaine. Alors, Simone Weil avait 23 ans à cette date. L'allusion à 20 ans peut être ou une allusion approximative, ou elle renvoie à une version qu'on ne peut pas dater avec certitude. Toutes les versions ne sont pas intégralement à notre disposition, la transcription génétique sera certainement envisagée par le tome III des *Oeuvres complètes*, consacré à la poésie. Ce travail tente de retracer les démarches poétiques les plus significatives et n'envisage pas la présentation et l'analyse exhaustives des versions.

un point virgule, chaque strophe se compose d'une seule phrase. Le poète aimerait embrasser le monde, le sentir, le faire entrer dans son âme. La conception du monde en tant que création divine passe par la sensibilité, le rapport qui naît de la contemplation du monde est le beau, source de la joie pure. Cette joie n'est pas le contraire de la tristesse, elle n'a pas de contraire, d'où sa pureté. Le regard cherche à découvrir l'ordre du monde dans chaque lieu humain ou naturel, une énorme énergie anime ce désir qui est bloquée dans la strophe finale<sup>73</sup>. L'événement mystique se produit dans l'instant, « le monde est né », mais ce sentiment de réalité n'a pas de durée. Le réel naît d'une déchirure, de la douleur. Le passage du domaine du monde au domaine de la réalité se fait par la souffrance. Simone Weil copie sur la couverture du cahier 1 cette phrase d'Eschyle : « Par la souffrance la connaissance »<sup>74</sup>, et sur le second plat intérieur se trouve une version du poème. La beauté du monde est un sentiment éphémère, elle n'est qu'une intuition au départ, dans la première strophe. Dans la strophe finale se manifeste la présence divine en tant que réalité. Simone Weil, en 1932 conçoit le beau comme un moyen de connaissance divine mais l'expérience mystique n'a pas encore eu lieu. La relecture de Platon l'amène à constater qu'il est un mystique, qu'il exprime par « ce qui est » une présence réelle de Dieu. L'expression « ce qui est » peut se traduire « l'être », et signifie le réel transcendant. C'est une allusion weilienne à la lecture du *Phèdre* où la beauté est « le seul être du monde intelligible qui apparaît aux sens ».<sup>75</sup> En 1932, Simone Weil est stoïcienne dans son amour pour l'ordre du monde, le Dieu de Platon est le dieu des philosophes. Après son expérience mystique elle interprète le beau en tant que présence réelle du transcendant, et elle réécrit la fin du poème. Dans les versions antérieures la strophe finale s'énonce comme suit :

Mais tout s'éteint, le monde est effacé,  
Les lendemains ont tissé leurs mensonges,  
L'âme s'égare aux erreurs du passé  
Et le ciel même est terni par les songes.

Dans cette étape de travail, les quatre premières strophes existent pratiquement dans l'état définitif, le poème en somme compte six strophes. Nous reviendrons sur le

<sup>73</sup> La contemplation du monde ressemble à la lecture d'une oeuvre d'art, comme l'indique Martin Andic : « Weil parle de la lecture d'une mélodie comme notre modèle de lecture de toutes les parties du monde, et elle dit qu'une telle contemplation esthétique est 'la clé des vérités surnaturelles' ». ("Weil speaks of reading a melody as our model for reading every part of the world, and says that such aesthetic contemplation is 'the key to supernatural truths' " ).

ANDIC, Martin, "Discernement and the imagination", article cité, p. 143

<sup>74</sup> ibidem, p. 67, cahier 1. La version d'*Eclair* n'est pas transcrite dans les *Oeuvres complètes*.

<sup>75</sup> ibidem, p. 651, note 267



problème de cette strophe supplémentaire qui va disparaître dans la version définitive. La première strophe exprime le désir de sortir du monde des illusions, des apparences, le moi aimerait être envoyé « sur la face » d'où on peut percevoir la réalité. L'idée de la purification est déjà présente dans « le rêve nettoyé », le vent balaye le ciel, qui devient pur, exempt de nuages. La face est la surface du monde, une variante de 'l'oeuf du monde' à percer mais à ce stade de pensée, Simone Weil n'a pas forgé encore son image de 'l'oeuf du monde' où son équivalent, la caverne. La purification se fait par la contemplation du monde au cours de laquelle les rêves seront nettoyés. L'imagination, source des illusions, des rêves, sera transformée pendant cette purification. L'attention tournée vers le monde découvre les rapports qui le constituent. Pendant cette contemplation le moi sort de sa propre perspective et consomme son énergie supplémentaire. L'imagination est alors au service de la conception de la réalité. La dernière strophe définitive exprime l'épuisement de l'énergie supplémentaire, quand l'âme décréée connaît l'événement du surnaturel. A l'étape initiale du poème, l'intervention du surnaturel manquée, le monde sombre dans les ténèbres mensongères. Le moi n'est pas sorti de la contrainte du temps, il s'égare entre le passé et l'avenir.

La sixième strophe qui est maintenue dans les versions successives jusqu'à la naissance de la strophe finale mystique, marque une étape de travail important. L'intérêt biographique est considérable, c'est une strophe amoureuse, sentiment qui est rarement abordé d'une manière aussi directe dans les écrits weilien. Probablement la poésie aurait l'expression la plus adéquate pour qu'elle fasse écho à un sentiment aussi intime.<sup>76</sup> Parmi les variantes de cette strophe, ainsi s'énonce la toute dernière où la tonalité de l'amour est la plus explicite :

Naîtront, dans des rumeurs de voix aimées,  
Un front, deux mains, des sourires, les yeux ;  
Les pas unis, les lèvres désarmées,  
Le pur silence où s'échangent les vœux.

<sup>76</sup> La réalité de l'amour dans le vécu weilien se manifeste dans toute sa diversité, principalement dans ses amitiés mais également dans la relation homme-femme. L'amour et la poésie sont des approches du divin, la révélation de la partie sacrée de l'âme. L'imagination, en son utilisation positive peut être le moyen, tel qu'il le souligne Martin Andic : « Simone Weil accorde alors un sens positif à l'imagination qui est au service de la partie supérieure de l'âme par le moyen de l'identification et de l'analogie, entre justice et amour, foi et génie, et connaissance supérieure et poésie... ». ("She relies also on a positive notion of imagination, according to which it serves this highest part of us as an element of identification and analogy, justice and love, faith and genius, and thus of supernatural knowledge and poetry..."). Martin ANDIC, "Discernement and the imagination", article cité, p. 118

Cette strophe a été écrite probablement en 1938, parce que Simone Weil la copie dans un cahier de brouillon « jusqu'alors exclusivement consacré à des recherches et des ébauches pour le poème *A un jour* et que l'on peut dater de 1938 ». <sup>77</sup> Simone Weil reprend à cette date sérieusement l'écriture de la poésie, y compris la retouche de son poème de jeunesse où elle a eu une intuition subite de l'ordre du monde. Ce cahier consacré au long poème *A un jour* sera un endroit où elle va élaborer sa technique poétique par une suite considérable de versions et d'ébauches.

Les premières variantes de cette strophe amoureuse qui datent de 1932 (où peut-être de 1929) peut faire écho à son amitié envers Pierre Letellier, ami de cagne jusqu'à 1928. Simone Pétrement, l'amie biographe soupçonne un rapport plus intime qu'une amitié de la part de Simone Weil qui n'était pas réciproque probablement vu le fait que Simone Weil n'en aurait pas fait signe : « Elle était d'une pudeur farouche à cacher ce genre de sentiment, si du moins elle en a jamais été atteinte. » <sup>78</sup> Le signe de cette pudeur se présente dans le fait que Simone Weil va faire disparaître cette strophe, d'abord en estompant la tonalité amoureuse puis en la fondant avec la strophe finale :

Mon âme à soi rappelle ses fumées ;  
Elle retourne aux trompeurs lendemains :  
Tout disparaît parmi les voix aimées,  
Les mains, les yeux, les sourires humains. <sup>79</sup>

En 1941, elle réécrit complètement la fin du poème <sup>80</sup>. Elle a acquis une certaine technique poétique qui vise l'expression d'une inspiration impersonnelle. Les corrections de tous les poèmes weiliens démontrent une succession des variantes d'une tonalité de plus en plus impersonnelle. Cette première variante de la strophe finale définitive est très explicite du point de vue de l'intuition mystique :

D'un pur éclair se déchire l'immonde  
Brouillard où songe et mensonge m'ont mis.  
La mort n'est plus. Libre, je nais au monde,  
Aux mains, aux voix, aux regards des amis.

<sup>77</sup> Note de manuscrit de Florence de Lussy sur le dossier du travail.

<sup>78</sup> PETREMENT, Simone, *La Vie de Simone Weil I*, op. cit., p. 112

<sup>79</sup> Avant cette strophe finale provisoire, Simone Weil s'estompe la tonalité amoureuse dans une variante précédente : « Naîtront les pas et le regard qui brûle / Au loin, dans la rumeur des mots aimés. / J'existerai : que rien ne dissimule / Ce monde nu, ces êtres désarmés. » Cette variante de la cinquième strophe où le poème se compose encore de 6 strophes, est envoyée à Simone Canguilhem-Anthérion, probablement en 1938. Le moi poétique expérimente du loin le contact d'amour, et la pleine existence se trouve explicitée. L'amour est une nudité de l'âme, Simone Weil fait disparaître cette strophe trop intime et personnelle.

<sup>80</sup> La date est relativement sûre parce qu'une version se trouve écrite sur une feuille du cahier contenant à son verso une ébauche du poème *La Porte*, écrit en septembre-octobre 1941.

Le poète est sauvé du monde des apparences par cette soudaine illumination de l'éclair. La contrainte du temps, la limitation temporaire par la mort est anéantie par la force de l'amour. Le regard du prochain est créateur ; par l'attention tournée vers le prochain s'effectue le détachement du moi. La pleine attention consiste à quitter la perspective du moi et à mettre dans la perspective de l'autre. Dans cette union se produit la reconnaissance que l'autre existe au même titre que moi. L'amour est l'énergie qui véhicule dans le rapport du moi au monde de la réalité, au monde de l'autrui. Cet état inspiré est subit, prompt comme le décrit Saint Jean de la Croix. La compréhension immédiate du monde, le contact personnel avec le surnaturel pourtant doit être tenu secret. Simone Weil enlève encore mieux la tonalité personnelle dans la version définitive, où elle opte pour la mise en valeur de l'image biblique de l'inspiration. La structure du poème du point de vue niveau des images devient plus unies par l'évocation du vent de l'Esprit Saint qui souffle, qui nettoie le monde de ses nuages qui voilent le ciel pur.<sup>81</sup> Ces nuages représentent un obstacle entre terre et ciel, le regard ne peut pas contempler le ciel étoilé, qui par son mouvement circulaire symbolise le mouvement uniforme du temps cosmique. Les « feux de la nuit » sont des points de repère pour les marins, le mouvement lent des astres se prête à l'œil contemplatif. Le haut est comme le bas, les lampes des mineurs explorent l'intérieur de la terre. La quatrième strophe introduit le sentiment de la douleur, la souffrance des genoux ployés dans les mines, et les mains qui travaillent le métal dans les usines. Le travail de la matière cible la maîtrise du monde matériel, ce contact passe par la souffrance qui entre dans l'âme par une déchirure. Le mot 'éclair' disparaît dans la version définitive pour mettre en valeur le contact douloureux entre le moi et le monde. La strophe est moins personnelle, moins explicite et permet plusieurs lectures. De l'éclair il ne reste que la fumée, l'éclair qui est du feu, la foudre de Zeus : « la vertu de la foudre consiste à produire le consentement aux commandements de Dieu et que donc la foudre est l'Amour, autrement dit, le Saint-Esprit ».<sup>82</sup> Le monde n'obéit pas à la foudre, il périt, à

<sup>81</sup> Dans le vers du psaume 104 de l'Ancien Testament, le souffle divin nettoie la face de la terre, qui permet à l'homme de se renaître de son état pécheresse : « Tu renvoies ton souffle, ils renaissent, et tu renouvèles la face de la terre ». (traduction de la Bible du Rabbinat français, utilisée dans les *Oeuvres complètes VI.3*, op. cit., note 307, pp. 499-500) Simone Weil fait allusion à ce vers biblique dans le cahier 9 dans un court fragment pour comprendre sa beauté : « Psaume 104, 28-39-30. Pourquoi cela est-il beau ? » (*Oeuvres complètes VI.3*, op. cit., p. 226). Les moments d'éclair, liés au mouvement du souffle de l'esprit, apportent une compréhension du monde, un contact avec sa réalité. Ces moments de rapport entre le monde et l'esprit sont source de beauté et permettent le perfectionnement humain qui est une sorte de renaissance. La répétition continue du mot 'naître' exprime le désir de voir la face de la terre, sa beauté, exempte de tout nuage qui la dévoile.

<sup>82</sup> MIOLLIS, Jean de, *La Passion de la vérité chez Simone Weil*, éd. Téqui, 1987, p. 52

l'opposé du poète qui est seul à sentir le feu purificateur. Les deux derniers vers racontent l'événement passé : « Il m'était né dans une déchirure », la tonalité est triste. Dans la version précédente ; la délivrance du moi est au centre, la description de ce moment termine le poème. Certainement, Simone Weil, dans le contexte de la guerre ne peut pas accepter cette focalisation du moi, cette présentation de l'évasion de la contrainte du temps comme mouvement final du poème. Par l'utilisation du plus-que-parfait, elle éloigne le moment inspiré, elle en fait le récit. La contemplation joyeuse du monde dans les strophes précédentes s'oppose radicalement à cet état final. Saint Jean de la Croix utilise le mot 'éclair' comme synonyme de la lumière divine, nécessaire pour la contemplation du monde : « La lumière que les éclairs de Dieu projettent sur la terre signifie la lumière que cette divine contemplation répand dans les puissances de l'âme. »<sup>83</sup> Il souligne les conséquences de la contemplation joyeuse : « Quand l'âme agit et est dans la jouissance, elle met en mouvement ses misères et ses imperfections ». <sup>84</sup> Les nuées décrites dans le vers final s'apparentent aux nuées qui se forment autour du divin qui s'y cache.<sup>85</sup> Saint Jean de la Croix constate dans le sillage de Saint Paul que « plus la lumière et la clarté de Dieu sont élevées, plus elles sont ténèbres profondes pour l'homme ». <sup>86</sup> L'éclair qui illumine l'âme dans la strophe finale est une prise de conscience douloureuse de ses propres imperfections à cette lumière divine.

Dans la composition du poème nous trouvons une domination des nombres pairs, les strophes se composent de quatre vers décasyllabiques dont la césure se trouve en général comme suit : 4 + 6. La rime croisée accentue le retour musical tous les seconds vers. Le nombre des strophes était pendant une longue période d'écriture portée à six, et Simone Weil même à l'hôpital à Middlesex hésite à introduire une sixième strophe. Cette strophe a un intérêt biographique, elle aurait traité le sujet de grands ports maritimes que Simone Weil traversa en route vers l'exil : Marseille, Casablanca, New York, Liverpool :

Naîtront parmi les charbons et les grues  
Entre les docks mille lueurs glasées (sic),

<sup>83</sup> JEAN de la Croix, *Nuit obscure*, op. cit., p. 178

<sup>84</sup> ibidem, p. 168

<sup>85</sup> Saint Jean de la Croix cite le psaume XVII de David : « Par la splendeur de sa présence les nuées se sont formées en masse ». ibidem, p. 169

<sup>86</sup> ibidem

Reflets de quais, d'étoiles et de rues,  
Muettes nuits de rumeurs traversées.<sup>87</sup>

Un poème n'est jamais fini, il est abandonné comme nous avons cité cette idée de Valéry. Le poème *Eclair* est l'oeuvre par excellence qui démontre les grandes étapes d'écriture poétique de Simone Weil : une jeunesse où la poésie est refoulée, le retour à la poésie en 1938 sous l'influence de l'expérience du beau, la strophe finale en 1941 pendant 'la grande période d'inspiration' et une retouche finale juste avant sa mort.

Valéry certainement l'aurait félicité pour la clarté de sa structure. Peut-être l'utilisation du verbe 'naître' aurait été jugée trop didactique pourtant c'est le moyen par lequel les grands mouvements se distinguent. Le subjonctif de la première strophe lance le désir du moi vers le monde. Chaque strophe est une phrase, rythmée par des impératifs, chacun introduisant une nouvelle scène. La coupure nette de la strophe finale s'exprime par le passé composé qui annonce le rapport établi avec le monde. La rupture de l'élan est perceptible, cette strophe est entrecoupée par trois phrases. La dernière phrase se distingue de tous les autres vers du poème par sa prosodie. La forme fixe est rigoureusement respectée, chaque vers est une unité linguistique autonome à l'exception de ses deux derniers. L'intuition mystique est décrite par un enjambement. L'utilisation de cette figure poétique est voulue, elle a utilisé la même figure dans la première variante :

D'un pur éclair se déchire l'immonde  
Brouillard où songe et mensonge m'ont mis.

La réécriture de la strophe finale en 1941 est due à une conception formelle originale. Simone Weil se concentre à cette période de la composition poétique à expliciter l'expérience mystique dans les quatre poèmes suivants dont les prémisses formelles se trouvent dans ces deux derniers vers de poème *Eclair*.

Ce poème a été repris certainement à cause de l'intuition fondamentale de la beauté du monde décrit dans la version originale. Elle a parcouru le chemin de la beauté conduisant au surnaturel. La contemplation stoïcienne du monde poussée jusqu'à sa

<sup>87</sup> La description de la contemplation des eaux était dans ses projets déjà à Paris (probablement dans la période d'écriture de 1938). Nous trouvons dans les manuscrits l'ébauche suivante pour le quatrième vers de la troisième strophe : « Naîtront les flots et le fleuve qui fuit ».

perfection aboutit au contact personnel avec Dieu<sup>88</sup>. Le perfectionnement de l'âme et la contemplation esthétique puisent à la même source inspiratrice :

Le beau. De la matière qui à travers les sens rend sensible la perfection spirituelle.  
De la matière qui contraint la partie transcendante de l'âme à apparaître.  
C'est la même faculté de l'âme, à savoir l'amour surnaturel, qui a contact avec le beau et avec Dieu.

L'amour surnaturel est en nous l'organe de l'adhésion à la beauté, et le sens de la réalité de l'univers est en nous identique à celui de sa beauté. La pleine existence et la beauté se confondent.<sup>89</sup>

Le sentiment de cette plénitude, dû au contact établi entre le moi et le monde est source de joie. Simone Weil expérimente ce moment éphémère, cette intuition fondamentale à l'âge de 16 ans au cours de la contemplation d'un paysage de montagne. Cette élévation de l'âme est identifiée à la notion de la pureté dans sa biographie spirituelle où elle décrit ce moment comme une prise de conscience soudaine qui devient progressivement une certitude dans sa vie. Ces instants d'arrêt et de contact avec la réalité à travers le beau rythmeront sa vie.<sup>90</sup> Elle définit la belle monotonie dans son expérience d'usine par cette prise de conscience du geste effectué et son rapport au moi dans les moments d'arrêt : « toutes les suites de mouvements qui participent au beau et s'accomplissent sans dégrader enferment des instants d'arrêts, brefs comme l'éclair, qui constituent le secret du rythme ».<sup>91</sup> Le travail et toute activité dont le mouvement est rythmé par ses mouvements d'arrêt, sont soustraits à la pesanteur, à la contrainte du temps. Les vers de Simone Weil dans ce poème sont saccadés, cadencés par la douleur à l'exception des deux derniers où des prémisses de la belle monotonie sont perceptibles, l'enjambement exprime une sorte de fluidité, de musicalité. L'élan est coupé, l'énergie supplémentaire est épuisée, le moi décréé, par un geste d'obéissance raconte le passage du surnaturel. Simone Weil, dans le cahier 5, décrit ce moment d'arrêt, probablement au même moment que la strophe finale, en tant que source d'inspiration :

<sup>88</sup> Simone Weil décrit la vertu stoïcienne de la contemplation du monde dans une lettre adressée à Antonio : « Les philosophes grecs qu'on nommait stoïciens disaient qu'il faut avoir l'amour de la destinée : qu'il faut aimer tout ce que la destinée apporte, même quand elle apporte le malheur. Depuis mon enfance, il m'a toujours semblé que c'est vraiment là la plus belle vertu. », cité par Simon Pétremont, *La Vie de Simone Weil II*, op. cit., p. 390

<sup>89</sup> WEIL, Simone, *Oeuvres complètes VI.2*, op. cit., p. 431, cahier 7

<sup>90</sup> *Attente de Dieu*, op. cit., p. 40

<sup>91</sup> *Oeuvres complètes II.2*, op. cit., p. 484

L'homme n'échappe aux lois de ce monde que la durée d'un éclair. Instants d'arrêt, de contemplation, d'intuition pure, de vide mental, d'acceptation du vide moral. C'est par ces instants qu'il est capable de surnaturel.<sup>92</sup>

### **b) *A une jeune fille riche***

Les six premières strophes naissent en 1935, l'année de la première intuition mystique au Portugal. Le poème est achevé trois ans plus tard quand suite à ses voyages en Italie, Simone Weil se met sérieusement à la composition poétique par la réécriture des poèmes anciens et par l'entreprise d'une nouvelle oeuvre d'une longueur ambitieuse intitulée *A un jour*.<sup>93</sup> Le poème *Eclair* est à la première personne, dans le cas de ce poème l'allusion biographique est évidente malgré l'appellation à la nymphe, Clymène. Simone Weil, fille bourgeoise et intellectuelle s'interroge sur son identité profonde. Ce dialogue intérieur ne se situe pas au niveau du spirituel mais du social qui s'accorde à la vision du monde weilien à cette période. Clymène représente le mauvais cheval de l'âme qui fuit la réalité, elle s'enferme dans la sécurité rassurante de son milieu social. Toutes les interrogations, toutes les descriptions de la dure nécessité préparent l'impératif de la phrase finale : « Sors de ta gerre ». Les sifflants se répondent, ils débudent et ferment le poème : « Nue et tremblante aux vents d'un univers glacé ». Un autre effet musical souligne l'importance du dernier vers, la répétition de la même sonorité avant et après la césure : N u e    aux    v ents / u n i v ers. La sortie du monde des apparences se présente dans toute sa dureté, le contact avec la nécessité est sans illusion, l'univers est glacé. Le souffle du vent n'est pas encore transfiguré, la dureté de la nécessité manque encore du regard créateur qui en découvre sa beauté et la transforme en pure obéissance. La nudité de l'âme, condition préalable de la contemplation n'est qu'un désir.

Un topos poétique ouvre le poème : le corps de la beauté de femme est éphémère. Dans les cinq strophes successives se trouvent la description des scènes de vie qui vont nuire à cette beauté de la jeunesse. La deuxième strophe relate les étapes du vieillissement corporel qui s'effectue imperceptiblement à la longueur d'une seule journée.

<sup>92</sup> *Oeuvres complètes VI.2*, op. cit., p. 201

<sup>93</sup> Les deux dernières strophes naissent dans le cahier de brouillon consacré au poème *A un jour*, l'ouverture de ce cahier peut être datée avec certitude, en 1938. Simone Weil y copie également les strophes de *Prométhée* et *Eclair*.

Simone Weil souligne trois fois dans la troisième strophe l'effet néphaste du passage du temps dont l'unité naturelle est le jour dans la vie humaine. La faim anime dans cette strophe le corps mortel, la soumission à la nécessité est une contrainte et non un acte libre. Les enjambements, les rimes intérieures et les alliterations ne sont pas au service de la production d'une tonalité musicale, au contraire, ils saccadent, entrecoupent les trois premiers vers, évoquant la chair déchiétée par la faim :

Un jour peut te blémir la face, un jour peut tordre ---  
 Tes flancs sous une faim poignante ; un frisson mordre ---  
 Ta chair frêle, naguère au creux de la tiédeur ;<sup>94</sup>

La quatrième strophe continue la description de la vie réduite à son niveau animal. Sans abri, sans « port », le double poétique erre pendant la nuit au bord du fleuve, il frôle l'idée du suicide mais la force lui manque pour exécuter cet acte ultime. L'évocation de la chair misérable, abandonnée comme matière inerte et inutile est certainement en rapport avec le vécu weilien. L'expérience des maux de tête lui permet de se détacher de son corps et de l'observer comme une chose méprisée, étant la source de sa douleur. Cette image joue un rôle important, elle se trouve évoquée au moment culminant où Simone Weil écoute la musique grégorienne à Solesmes en souffrant des maux de tête et elle arrive à les maîtriser par la contemplation du beau :

J'avais des maux de tête intenses : chaque son me faisait mal comme un coup : et un extrême effort d'attention me permettait de sortir hors de cette misérable chair, de la laisser souffrir seule, tassée dans son coin, et de trouver une joie pure et parfaite dans la beauté inouïe du chant et des paroles.<sup>95</sup>

La douleur physique issue d'une maladie, lui est inférieure à la douleur causée par une soumission sociale. La cinquième strophe relate l'oppression expérimentée dans les usines, le travail à la chaîne qui demande à suivre une cadence de travail intolérable. La répétition du mot « vite » est a-poétique, ce vers brise le temps du poème. Comme si le vécu resurgissait avec une telle force qu'elle briserait la maîtrise de la forme. Pourtant le vers qui est coupé en quatre phrases, semble être rééquilibré par l'immense phrase qu'il déclenche à sa fin. Les enjambements systématiques relient cette phrase de plus de trois vers qui avec une sonorité accentuée fait sentir la désolation de la condition ouvrière. Le rythme saccadé de deux syllabes est remplacé par des unités de 4 et de 3 syllabes dont la fermeté renforce l'idée exprimée : l'exclusion de toute illusion d'une éventuelle révolte.

<sup>94</sup> Les traits d'union à la fin des vers marquent l'enjambement.

<sup>95</sup> *Attente de Dieu*, op. cit., p. 43



Vite. /2 Plus vite. /2 Allons! /2 Vite, /2 plus vite. /2 Au soir /2 ---  
 Va-t'en, /2 regards éteints, /4 genoux brisés, /4 soumise, /2 ---  
 Sans un mot ; /3 sur ta lèvre /3 humble et pâle /4 qu'on lise /2 ---  
 L'ordre dur /3 obéi dans l'effort /6 sans espoir. /3

Cette segmentation inhabituelle des alexandrins s'accompagnent avec des rimes embrassées qui intensifient la cohésion de la phrase en reliant son premier mot au dernier. La dureté de la condition décrite trouve une forme ferme et close d'où sa poésie. La douleur semble couler d'une source inépuisable, seule la rime finale peut l'arrêter. Cette souffrance sociale est enfermée dans cette unité formelle du rythme et de la prosodie, elle est bouclée par le mouvement circulaire de la rime. La présentation de la vie d'usine est différente de celle décrite dans *Eclair*. Dans ce dernier, les mains travaille « les durs métaux broyés », l'ouvrier arrive à faire plier la matière et en donner la forme. Simone Weil fait la critique des usines de son temps où le corps est brisé et la différence de l'usine idéale où le corps et la pensée sont liés par un mouvement harmonieux :

Une usine, cela doit être (...) un endroit où on se heurte durement, douloureusement, mais quand même joyeusement à la vraie vie. Pas cet endroit morne où on ne fait qu'obéir, briser sous la contrainte tout ce qu'on a d'humain, se courber, se laisser abaisser au-dessous de la machine.<sup>96</sup>

La sixième strophe présente le problème de la prostitution, la vente de la chair comme conséquence de la condition sociale. Simone Weil voulait comprendre la désolation des femmes qui se livraient à cet acte en s'enfilant déguisée en homme, dans une maison de prostituées. Elle fut vite démasquée et échappa à peine à un scandale. « Elle ressentait une très grande pitié »<sup>97</sup> pour ces femmes en les considérant comme des victimes de la famine<sup>98</sup>. « Les larmes sont un luxe » pour ces femmes exploitées dans leur corps. Leur sort s'oppose radicalement à celui de la jeune fille riche qui ne connaît pas cette désolation humaine. Dans l'ignorance totale de sa situation sociale, elle ne connaît pas la compassion, « le don des larmes » ne lui est pas accordé. Le fait de voir dans l'autre le malheur, demande un déplacement de la perspective. Clymène ne dispose pas de cette capacité du regard. Sa beauté décrite dans la première strophe, la préserve

<sup>96</sup> extrait de lettre écrite à Albertine Thévenon en 1935, à Bourges, dans *Condition ouvrière*, op. cit., p. 19.

<sup>97</sup> PETREMENT, Simone, *La Vie de Simone Weil*, op. cit., p. 312. Cette tentative de rapprochement des prostituées a eu lieu en 1938, après l'écriture probable de la strophe. Ce fait expliquerait son approche théorique du problème dans le poème, l'image simplifiée qu'elle en donne, la présentation de la situation des prostituées comme victimes sociales.

<sup>98</sup> Simone Weil s'inspirait certainement du roman de Dostoïevski, *Crime et châtiment* qu'elle dévorait à l'âge de 13 ans. (Simone Pétrement, *La Vie de Simone Weil* I, op. cit., p. 54

encore comme une armure, la vision du monde centrée sur soi-même l'empêche de voir « ses soeurs misérables ».

Deux vers s'énoncent particulièrement forts du point de vue sonore, les s sifflantes sont au service de l'expression du dégoût et de la douleur dans le deuxième vers :

Pour quelques sous / laisser souiller / ta chair servile,

Les césures inhabituelles de 4 syllabes sont soulignées par par cette sonorité. La même méthode est utilisée dans le septième vers où les sons l et s désignent cette fois l'utilisation de la césure classique, les deux hémistiches se divisent systématiquement en 3 syllabes :

Les reculs, / les surgauts // sont rayés / de ton rôle,

La condition sociale est une barrière protectrice qui préserve la fille bourgeoise exempte de toute misère. L'argent et l'éducation constituent les signes visibles de cette condition décrite dans les deux dernières strophes. La forme de la septième strophe surprend par la régularité des alexandrins se divisant en deux hémistiches. La prosodie traditionnelle est respectée à l'exception du premier vers où une phrase courte introduit une nouvelle étape dans la structure du poème. Toutes les questions posées dans les strophes antérieures trouvent leur réponse dans cette constatation courte : « Mais, tu souris. ». Les interpellations, les questions n'ont pas réussi à attirer l'attention de la jeune fille à la réalité du monde, elle n'est pas touchée par la misère humaine. La régularité des alexandrins soulignent l'écoulement paisible des jours dans son monde des apparences derrière un rempart protectrice. Chaque vers débute par le son l, l'appellation du toi systématique soulignent la distance qui sépare la jeune fille bourgeoise de la réalité du monde. La lecture biographique est la plus douteuse cette fois, l'identité de Clymène est incertaine, Simone Weil peut trouver son modèle dans toutes les femmes bourgeoises qu'elle a rencontrées, mais elle ne s'identifie pas à ce milieu. La compassion envers son prochain caractérise sa vie depuis sa petite enfance, et elle avoue clairement ne pas avoir possédé beaucoup d'argent dans sa vie. Pourtant elle est consciente des privilèges de sa classe sociale :

Quoi qu'il puisse m'arriver maintenant, j'aurai été pendant un peu plus de trente ans – bien que je n'aie jamais eu beaucoup d'argent – du nombre de ceux qui sont relativement privilégiés.<sup>99</sup>

<sup>99</sup> Extrait de lettre adressée à Huguette Baur en 1940. Lettres citées, p. 201

Le dossier du travail, à la Bibliothèque Nationale désigne comme première étape, l'écriture des six premières strophes avec comme strophe finale celle qui évoque la vie de l'usine. La datation de cette phase de travail doit être postérieure à sa vie d'usine en raison la réalité de la description. Probablement cette version est de 1935, l'année qui suit cette expérience ouvrière et celle d'enseignante à Bourges comme enseignante. Ce retour dans le milieu bourgeois l'a certainement confrontée avec le monde du bien-être apparent, lui fournissant maints exemples de modèle de Clymène.<sup>100</sup> Judith Klein, dans son article, (c'est le seul travail qui analyse le poème), fait allusion à la rencontre de Simone Weil et de Simone de Beauvoir à la Sorbonne. Simone Weil traite sa camarade comme une fille bourgeoise n'ayant aucun sens de la famine. Judith Klein voit dans le personnage de Clymène un écho lointin de cette rencontre qui paraît peu probable vue les huit années écoulées entre ces deux événements.<sup>101</sup> Elle singale également que l'appellation à Clymène : « soustrait le poème à la temporalité et lui confère un caractère universel ». <sup>102</sup> Cette constatation est la plus probable. Simone Weil est dans le sillage de la tradition classique par la présentation du problème de la beauté éphémère qui disparaît sans trace par manque d'une confrontation avec la réalité.

La deuxième étape de la composition du poème se situe en 1938 quand elle recopie les six strophes existantes dans le cahier de brouillon consacré au poème *A un jour*, comme elle l'a fait avec le poème *Eclair*. L'évocation de Clymène, jeune fille bourgeoise dans la septième strophe est suivie par la description de l'existence intellectuelle. Simone Weil traite de ce problème en dernier lieu, la tonalité est plus violente que dans la strophe précédente. L'enjambement, vers coupés dans sa prosodie

<sup>100</sup> Simone Pétrement résume cette période de Bourges comme étant plutôt harmonieuse du point de vue humain. (*La Vie de Simone Weil II*, op. cit., p. 59). Pourtant, François Fréjaville-Michaud, professeur de l'Université d'Orléans qui enseigna à Bourges après la guerre nous a raconté que l'image qui restait en mémoire de Simone Weil était plutôt celle du professeur dérangeant et maladroit. L'inspecteur général du lycée note : « En ville, l'attitude de Mlle Weil provoque l'étonnement ». dans *Simone Weil et Bourges, 1935-1936*, Cahiers d'Archéologie & d'histoire du Berry, n° 121, mars 1995, p. 30. L'histoire du renversement de la char était encore vivante au moment de la publication de ce numéro spécial du cahier qui regroupe les témoignages recueillis à l'occasion de la cinquantième anniversaire de la mort de Simone Weil. (L'histoire de char est résumée dans Simone Pétrement, *La Vie de Simone Weil II*, op. cit., p. 74)

<sup>101</sup> KLEIN, Judith, « Théorie et pratique de la poésie », article cité, p. 374. Même rencontre évoqué par Simone Pétrement dans sa biographie : *La Vie de Simone Weil I*, op. cit., p. 122. Judith Klein date ce poème de 1924, probablement en se référant à Simone Pétrement. Dans *La Vie de Simone Weil*, se trouve cette date, par défaut de la connaissance des manuscrits. (*La Vie de Simone Weil I*, op. cit., p. 58. Jacques Cabaud, le premier biographe indique la période étudiante pour l'écriture du poème dans son livre, édité en 1957 : *L'Expérience vécue de Simone Weil*, op. cit., p. 29)

<sup>102</sup> ibidem, p. 374. Il est à noter que Simone Weil était considérée, dans sa jeunesse comme une beauté antique. A l'âge de 12 ans on lui propose du faire cinéma ce que les parents refusent énergiquement. Simone Pétrement, qui raconte cette anecdote, constate que son amie a tout fait pour ne pas en tirer profit : « Simone devait bientôt déposer ce don de la beauté. Il semble qu'elle l'ait écarté, qu'elle n'en ait pas voulu. », *La Vie de Simone Weil I*, op. cit., p. 52

en sont des signes évocateurs. Elle explicite ce renforcement de la tonalité quand par une figure hyperbolique, le papier devient « plus dur que les murailles », cette image dépasse « le rempart » évoqué dans la strophe précédente. Simone Weil après l'année passée dans les usines en 1933/1934, cherche continuellement le contact avec la réalité du monde qu'elle expérimente. Par le travail au champ, par ces recherches d'embauche provisoire dans des usines ; elle essaie de rester auprès des désertités qui ont le contact charnel avec la nécessité par le travail physique. Judit Klein énumère tous les mots relatifs à la corporalité dans le poème : « Les termes ayant trait au corps humain foisonnent. »<sup>103</sup> La réalité de la misère est un vécu pour Simone Weil et non une connaissance théorique d'un intellectuel. Son corps et son cœur sont brisés par cette expérience : « ton cœur, tes entrailles, seront frappés de coups dont tout l'être est brisé. » La soumission à la nécessité est le chemin du renoncement du moi, ce détachement du monde des apparences s'accompagne inévitablement de la douleur. L'obéissance est un combat continu et Simone Weil reconnaît de manquer à ce devoir. Le poème est certainement une investigation du soi plus au moins biographiquement justifiée. Le péché par omission est une hantise durant toute sa vie. Dans le cahier 7, elle exerce cet examen de conscience et la seule issue qu'elle trouve après la reconnaissance de son propre misère, est le fait que ses imperfections sont limitées.

Le devoir nous est donné pour tuer le *je*. Et je laisse reouïr un si précieux instrument.  
 Il faut accomplir son devoir au moment prescrit pour croire à la réalité du monde extérieur.  
 Il faut croire à la réalité du temps. Autrement on rêve.  
 Il y a des années que j'ai reconnu cette tare en moi, que j'en ai reconnu l'importance, et que  
 je n'ai rien fait pour l'abolir. Quelle excuse pourrais-je trouver ?  
 Ne s'est-elle pas accrue en moi depuis l'âge de dix ans ? Mais si grande qu'elle soit, elle est  
 finie. Cela me suffit.<sup>104</sup>

La vie intellectuelle s'avère être pour elle la plus trompeuse qui « cache ciel et terre ». Dans l'avant-dernier vers se trouve l'unique mention du surnaturel, le nom de Dieu occupe une position centrale distinguée par la ponctuation. Pour parvenir à l'état parfait, l'effacement de soi est un impératif : « Sors de ta serre ». Le papier est un obstacle qui étouffe, l'écriture ne représente pas un intermédiaire entre le ciel et la terre. A ce stade de la pensée weilienne, la préoccupation centrale se situe dans l'acceptation de la voie décréative, à l'urgence d'en faire les premiers pas. Si tout le poème traite surtout le mal social, dans la deuxième phase d'écriture, dans le cas des deux dernières strophes, le changement de la tonalité est perceptible. Le thème de surnaturel placé en

<sup>103</sup> ibidem, p. 377

<sup>104</sup> *Oeuvres complètes VI.2*, op. cit., p. 428

position finale s'explique par l'approfondissement spirituel de 1938. Les deux dernières strophes s'ouvre par la conjonction antithétique « mais », qui les oppose aux strophes précédentes. C'est par la même conjonction que Simone Weil retouche cette année le poème *Eclair* : « Mais il périt, recouvert de fumée. » Le monde, la jeune fille bourgeoise vivent dans le rêve, sans connaître la réalité. Cette réalité ne se dévoile que par instant. Dans une variante du poème du cahier brouillon de 1938, nous trouvons une ébauche où le mot « soudaine » apparaît dans la première strophe :

Clymène, avec le temps, l'on verra dans tes charmes  
Poindre et poindre, et soudain sourdre le don des larmes.

L'intuition fondamentale de la beauté du monde, présente à l'adolescence<sup>105</sup> sera un topos weilien dans chaque poème<sup>106</sup>. La soudaineté de cette certitude que quiconque peut connaître la vérité, la réalité s'il fait un effort d'attention et si son désir est inaltérable, surgit tout au long de son écriture poétique. Ce presentiment de l'événement mystique trouve son expression dans la mention de soudaineté qui dans les deux poèmes analysés n'est pas encore explicitée.

Simone Weil retouche plusieurs fois les six premières strophes, et souvent retourne à la version précédente en la trouvant meilleure. La correction des poèmes comme une possibilité de l'éducation de son attention se manifeste dans ce fait. La progression vers une meilleure solution ne suit pas une ligne directe, les détours, les retours, le tâtonnement manifestent une incertitude intérieure. La construction des rapports se fait souvent d'une façon inattendue, et dépend de l'intensité de l'attention. Simone Weil utilise une forme traditionnelle, des alexandrins souvent avec des coupures originales. La complexité des rimes témoignent de la maîtrise de la technique poétique : a a b c c b.<sup>107</sup> L'utilisation des alexandrins connaît un renouveau à cette époque dans la poésie française, tel que le constate Judith Klein.<sup>108</sup> 'Modernisme' et 'classicisme' se trouvent

<sup>105</sup> « La notion de pureté (...) s'est emparée de moi à seize ans ». Extrait de lettre de l'autobiographie spirituelle, *Attente de Dieu*, op. cit., p. 40

<sup>106</sup> Même dans le poème de circonstance, écrit à l'âge de 17 ans *Vers lus au goûter de la Saint-Charlemagne* se trouve l'expression de la soudaineté de la pureté : « Libre et soudain comme un miracle, / ton pur regard est un oracle ». *Poèmes*, op. cit., p. 17. (Alain n'avait pas une grande estime pour ce poème : « Tout le monde a commencé par écrire de mauvais vers. » Propos recueillis par Jacques Cabaud, *L'Expérience vécue de Simone Weil*, op. cit., p. 29, même histoire : Simone Pétrement, *La Vie de Simone Weil I*, op. cit., p. 100)

<sup>107</sup> Elle avait une capacité à fabriquer des rimes, une habileté qui date de sa jeunesse. Voilà le schéma de rime du *Vers lus au goûter de la Saint-Charlemagne* écrit à l'âge de 17 ans : a b a b c c d e d. Dans ce poème les rimes ne présentent pas un obstacle à la pensée qui est la vertu de la forme fixe dans les poèmes postérieurs.

<sup>108</sup> KLEIN, Judith, « Théorie et pratique de la poésie », pp. 368-379, décembre 1987, p. 377

être jumelé : « Curieux poème où se télescopent le nom antique de l'héroïne, la versification classique et les préoccupations sociales. »<sup>109</sup> Huguette Bouchardeau résume ainsi l'essence du poème, elle est la deuxième personne qui fait référence au poème, uniquement du point de vue biographique. Simone Weil abandonne le poème dans l'état de 1938, elle le donne à peu de personnes.<sup>110</sup> Ce poème serait-il trop évidemment personnel malgré l'image floue de Clymène ? Se serait-elle sentie dépassée de la problématique du poème ? Certes, à partir de 1938 elle entame une conduite de vie qui se situe définitivement hors de la « serre ». Elle commence à écrire le poème après son année passée à l'usine. C'est le point tournant de sa vie quand l'intellectuelle devient ouvrière, le contact véritable avec la réalité du malheur met fin à toute illusion : « J'avais l'âme et le corps en quelque sorte en morceaux. Ce contact avec le malheur avait tué ma jeunesse. »<sup>111</sup>

## **2. Les poèmes avant-guerre**

### ***a) Prométhée***

Pour la datation du poème, des éléments sûrs sont disponibles. Simone Weil envoya ce poème à Valéry qui lui répondit le 20 septembre 1937. Le poème était écrit peu avant, sous l'influence de son premier voyage en Italie qui eut lieu entre le 23 avril et le 16 juin. Le sujet grec, la forme classique entre dans le style valérien, probablement l'utilisation du décasyllabe en est la marque la plus évidente<sup>112</sup>. Pourtant Valéry y critique justement sa forme trop compacte de 10 vers décasyllabiques :

Et encore : la strophe de x sur 10 est trop longue. Avec des vers de x syllabes ce type est lourd, et sa structure de rimes croisées perd son 'cantabile'.<sup>113</sup>

Le schéma de rime est complexe : ababccdeed. Valéry l'utilise souvent dans sa deuxième période poétique mais dans des vers plus courts, dans des octosyllabes : *La Pythie, Ebauche d'un serpent*. Il faut noter le cas du poème *Palme* et celui de *Aurore* où ce schéma de rime s'accompagne avec des vers en 7 syllabes, rares dans la poésie française et le nombre des strophes sont dans les deux cas également impaire, 9 strophes

<sup>109</sup> BOUCHARDEAU, Huguette, *Simone Weil*, op. cit., p. 24. L'auteur situe la naissance du poème à l'âge de l'adolescence. (ibidem)

<sup>110</sup> Notamment à Posternak, à Simone Canguilhem-Anthérion en 1938. Dans les dossiers des manuscrits des poèmes, il n'y a plus d'allusion à des envois ultérieurs.

<sup>111</sup> *Attente de Dieu*, op. cit., p. 41

<sup>112</sup> Valéry reprend l'utilisation des décasyllabes abandonnée depuis le XVIème siècle.

<sup>113</sup> VALÉRY, Paul, « Lettre à Simone Weil », *Poèmes*, op. cit., p. 9

les composent. Les vers impairs sont plus musicaux<sup>114</sup>, et Simone Weil utilisera dans les poèmes mystiques des vers impairs. La variante du poème *Prométhée*, envoyée à Valéry ne diffère pas beaucoup du texte définitif. Les corrections minimales sont importantes du point de vue de la progression de la pensée mystique weilienne. La première différence est l'ordre des strophes, il en a six, la cinquième se trouvait intercaler entre la deuxième et la troisième. Dans cette strophe, elle traite le problème du nombre qui sera au centre de son intérêt pendant la période marseillaise. Selon l'idée pythagoricienne, le nombre sera interprété comme 'rapport', et l'impair sera lié à l'expression du divin. Probablement Simone Weil change l'ordre des strophes ou en 1939 ou en 1940 et apporte une correction importante à cette strophe à la fin de sa vie. Elle change également le dernier mot du poème, vraisemblablement en 1940, *Prométhée*, « le misérable vainqueur » sera l'être dont la chair sera « livrée au malheur ». Le personnage de *Prométhée* dans le poème est proche de celui connu dans la mythologie grecque. Dans la période proprement mystique, *Prométhée* sera une image du Christ, le médiateur, le rapport entre les dieux et l'homme, le juste souffrant, d'où l'importance attribuée à la notion du nombre et du malheur. En 1937, Simone Weil décrit un *Prométhée*, ami des hommes et non le dieu souffrant : « Le mythe demeure pris dans une optique humaniste »<sup>115</sup>.

La première strophe relate l'état primitif, animal de l'homme qui est privé du don du feu. L'image de la faim évoquée dans *A une jeune fille riche* se trouve un peu modifiée, au lieu du moteur, un rongeur travaille à l'intérieur du ventre. Sans lumière, sans chaleur, sans amour, l'homme est abandonné à son sort, au caprice des dieux puissants.

*Prométhée* donne le feu à l'homme, la deuxième strophe énumère le bienfait du feu matériel : lumière au soir dans la maison, chaleur qui brûle les broussailles qui travaille le métal et fait mûrir le pain. Une allusion lointain au mythe de *Prométhée* se trouve mentionnée dans la description du fer travaillant le métal. *Héphaïstos*, le forgeron des dieux prépare les chaînes de *Prométhée*, il est le maître du feu. Le feu, symbole du Saint-Esprit, était la propriété personnelle de *Héphaïstos*:

On imagine une religion de forgerons voyant dans le feu qui rend le fer docile l'image de l'opération du Saint-Esprit sur la nature humaine.<sup>116</sup>

<sup>114</sup> VERLAINE, Paul, *L'Art poétique* : « De la musique avant toute chose, / Et pour cela préfère l'impair. / Plus vague et plus soluble dans l'air, / Sans rien en lui qui pèse ou qui pose. »

<sup>115</sup> FRAISSE, Simone, « Simone Weil et la tragédie grecque », pp. 192-208, *Cahiers Simone Weil*, revue citée, septembre 1982, p. 202

<sup>116</sup> WEIL, Simone, *L'Enracinement*, op. cit., p. 373

Simone Weil élaborait sa propre interprétation christologique de Prométhée en 1937, le poème présente un Prométhée, ami de l'homme. Son don, le feu permet à l'homme de faire du métal une matière obéissante. Un écho de l'usine, expérience fondamentale est perceptible, comme dans chaque poème analysés préalablement.

Dans la strophe suivante Simone Weil présente l'homme, maître de l'univers par les outils tels que 'roue' et 'levier'. Le feu devient source de connaissance, une méthode de l'exploration du monde. Dans l'interprétation weilienne les outils cités renvoient à leur origine divine : roue est symbole du cercle, le levier est un outil de montée vers le haut comme l'interprète Archimède, fondateur de la mécanique grecque. Les images connues d'autres poèmes défilent : le bateau de mer qui met à son service la force du vent par la voile, la mine se présente cette fois comme une ouverture dangeureuse dans la terre qui est éventrée par les bras humains. Le travail de l'homme domine le monde par la voie de la douleur, l'alliteration et la ponctuation soulignent ce double caractère de la matière : « Docile et dur. ». La connaissance du monde est alors à la fois une source de joie : « O merveille ! », et de douleur : l'univers « boit le sang ». Dans une des premières variantes, l'univers est « âpre »<sup>117</sup>, cet adjectif est synonyme du sentiment amer qui accompagnent l'intuition de la beauté du monde. « Par la souffrance la connaissance »<sup>118</sup>, ce sentiment amer du monde est présent dans les sifflants des sons s, qui soulignent également l'emplacement de la césure dans le vers. La même méthode poétique est perceptible dans le vers précédant :

O vent des mers / vaincus par une toile !  
O terre ouverte au soc, / saignant sans voile !

Les césures 4 + 6 s'interchangent avec les 6 + 4 tout au long du poème, les enjambements parcourent les strophes pour alléger sa structure compacte de x sur 10.

La domination du monde par l'esprit humain est présentée dans la quatrième strophe. Le monde des dieux se trouve maîtrisé par des rites pour que l'homme ne soit pas « En proie aux dieux, criant sous leurs atteintes ». L'homme s'élève au-dessus du monde par la pensée, par la contemplation, le vers a une sonorité symétrique : « Seul et muet, le sort, la mort, les cieux. ». La strophe se compose de deux parties, chacune introduite par la structure : « Il fut ». Valéry reproche dans sa lettre l'utilisation abondante de ces

<sup>117</sup> « L'âpre univers qui donne et boit du sang ». Variante envoyée à Simone Canguilhem-Anthérion probablement en 1938.

<sup>118</sup> Vers d'Eschyle dans Agamemnon, traduit par Simone Weil, cité dans l'analyse du poème *Eclair*.



structures, également il remarque l'utilisation fréquente : « il donna », toutes ces formules, il les trouve trop « didactique ». Les premières versions accumulent ces structures, Simone Weil réduit leur nombre mais leur présence reste perceptible comme dans le cas de l'enchaînement des deux unités dans cette strophe et dans l'enchaînement des deux strophes, la deuxième et la troisième : « Qu'il vous aima, pour faire un don si beau ! » puis « Il donna roue et levier. » La deuxième partie de la strophe quatre est entièrement consacrée à l'éloge du langage. Le langage assure la transmission du savoir dans le temps : « Les mots ailés vont à travers les âges », il relie l'homme avec soi-même et avec l'autre : « L'âme se parle et tache à se comprendre », « Deux amis, deux amants parler tout bas. ». Cette intimité assurée par les mots est en opposition directe avec le contact humain décrit dans la première strophe : « Ne s'accouplant qu'au hasard des étreintes ; ».<sup>119</sup> Le pouvoir du langage est étudié dans la *Leçon de philosophie*, elle démontre qu'on peut prendre possession du monde à travers le langage. L'homme est impuissant devant la nature mais il a la capacité, grâce à ce don de Prométhée à manipuler les symboles<sup>120</sup>. Il est capable de recréer le monde par la pensée, trouver une méthode, un ordre qui guidera ses actions.

Le plus grand don du Prométhée est le don des nombres, symbole de tous les rapports. Cette strophe termine l'énumération des bienfaits du divin grec. Simone Weil changea la place du poème à cause de son importance dans sa pensée après l'écriture du poème. La strophe se trouvait après la deuxième strophe qui décrit le feu dans sa matérialité. Toute connaissance se base sur les nombres, Simone Weil plaçait certainement pour cette raison la strophe à la tête des énumérations du savoir humain. Cette logique sera mise à l'écart vu la complexité du rôle du nombre qui synthétise et résume dans le poème tous les acquis humains. Cette strophe sera la plus retravaillée dans les versions successives. Le nombre est le symbole de tous les rapports, il est le « plus lumineux » des étincelles volées par Prométhée. Dans la version initiale le nombre n'est pas lié au présent : « Plus pur éclat, il fit le don des nombres : ». Le nombre fixe au présent l'attention dont la direction est déterminé par la succession des moments. L'imagination, fabricant des apparences ne s'opère pas : « Les spectres, les démons s'en vont mourant. ». Simone Weil change le verbe du troisième vers pour tonifier l'effet d'anéantissement, les sifflants en sont les moyens et ils présentent un vrai

<sup>119</sup> Il faut noter que le sentiment amoureux s'estompe à l'égard du sentiment amical comme dans les poèmes analysés préalablement. Simone Weil, dans la première variante inverse l'ordre des mots pour donner priorité au sentiment amoureux : « Deux amants, deux amis parler tout bas. »

<sup>120</sup> *Leçon de philosophie*, op. cit., p. 82

obstacle à la diction distraite : « La voix qui compte (a dispersé) a su chasser les ombres. » La voix humaine établit l'ordre dans la matière illimitée à l'aide du nombre :

Le monde ne nous fournit pas de nombre du tout : nous sommes entièrement les auteurs de la série des nombres ; le monde, par exemple, dans une tempête, ne va pas nous fournir 1, puis 2, puis 3 grains de sable.<sup>121</sup>

Le langage, le nombre assure une méthode pour concevoir le monde, ils enlèvent l'effet menaçant de l'ouragan : « L'ouragan même est clame et transparent. » Le mouvement des étoiles décrit le mouvement uniforme régulier qui permet de mesurer le temps et il donne l'orientation nécessaire pour les marins :

Au ciel sans fond prend place chaque étoile ;  
Sans un mensonge elle parle à la voile.

L'étoile polaire est le point fixe du ciel nocturne, elle est un point d'appui pour mesurer le monde, déterminer la place du moi. Dans le deuxième vers cité, le pronom personnel remplaçant le mot 'étoile', occupe une place centrale dans le rythme. Une image estompée d'une expérience mystique se dessine dans la deuxième partie de la strophe. Les actes se procèdent d'eux-mêmes, l'obéissance et la nécessité dirigent en même temps les mouvements dont l'harmonie est mesurée sur la balance. Le moment mystique se manifeste d'abord par la naissance des chants, reflet du silence, puis le voile qui cache la réalité se déchire. Dans la version initiale le mot 'soudain' était employé comme dans chaque poème analysé : « Le temps soudain déchire son linéol. ».<sup>122</sup> Ce déchirement évoque la description du moment mystique dans le poème *Eclair*.

La dernière strophe est consacrée à la personne de *Prométhée*, qui était présentée jusque là du point de vue de l'homme, comme donateur. Il paye durement ses bienfaits, sa souffrance est étalée à la fin comme contrepartie. La personne souffrant de *Prométhée* doit contrebalancer tout le poids du monde humain décrit dans les strophes précédentes. Le modèle pour Simone Weil est la tragédie d'Eschyle, *Prométhée enchaîné*, dont beaucoup de passages sont traduits et commentés par elle mais dans une période postérieure à l'écriture du poème. Elle y élabore sa propre image de Prométhée dont les traits essentiels se trouvent cachés dans le poème<sup>123</sup>. Comme dans la tragédie

<sup>121</sup> ibidem, p. 63

<sup>122</sup> Variante envoyée à Posternak. L'ordre des mots est inversé, dans la variante envoyée à Simone Canguilhem-Antérion mais le mot soudain est maintenu : « Soudain le temps déchire son linéol. »

<sup>123</sup> Simone Fraisse divise en deux périodes l'élaboration de l'image weilienne de Prométhée. La première qui date de l'écriture du poème *Prométhée*, reflète une idée de dieu, sauveur d'homme, la deuxième se

d'Eschyle, Simone Weil se concentre sur la présentation du dieu souffrant. La strophe commence par une opposition qui montre la joie immortelle de l'homme et la souffrance illimitée de son dieu. L'aube est une intersection entre la nuit et le jour, le moment mystique de la renaissance. Ce sentiment d'équilibre, le don de Prométhée est une source de joie pure, elle met en valeur la grandeur de la souffrance de Prométhée. Le sort « sans douceur » démontre qu'il doit subir le poids de la même nécessité que les hommes mortels.

L'aube est par lui une joie immortelle.  
Mais un sort sans douceur le tient plié.<sup>124</sup>

Le fer, le produit du feu, devient l'outil de son supplice dans le troisième vers de la dernière strophe. L'image du Prométhée-Christ est présente dans le vers suivant, « il pend crucifié », pourtant la pendoison n'est pas intégrée dans le mythe de Prométhée.<sup>125</sup> L'aigle ou le vautour mange son foie qui renaît sans arrêt. Le rapace disparaît et il ne reste que l'allusion au cœur qui subit une souffrance intemporelle. Ces images symbolisent la soumission continue, c'est le temps sous lequel est soumis Prométhée. Son cri de douleur est sans écho, l'abandon complet s'exprime dans le dernier vers, il est « seul et sans nom ». Ce dernier vers connaît le plus de retouche, d'abord il s'énonça : « Faut-il que tel soit le sort d'un vainqueur ? »<sup>126</sup> Puis : « Seul et sans nom, misérable vainqueur. »<sup>127</sup> Cette dernière version est maintenue jusqu'à 1940 quand elle place le mot 'malheur' à la fin du poème. Le dernier mot de la tragédie d'Eschyle est la souffrance dans la traduction weilienne :

O ma mère et sa sainteté, ô pour tous  
ciel par qui la commune lumière tourne,  
voyez-vous quelles injustices je souffre ?<sup>128</sup>

située à la lecture assidue de la tragédie d'Eschyle, *Prométhée enchaîné* en 1941. À cette dernière période, Simone Weil se concentre sur le personnage de *Prométhée*, elle étudie l'ontologie de la souffrance, sa solitude et sa soumission volontaire. « Simone Weil et la tragédie grecque », article cité, pp.201-202

<sup>124</sup> Le premier vers retrouve cette forme uniquement en 1943, il s'énonça comme suit : « Lui qui fit l'aube une joie immortelle ».

<sup>125</sup> En traduisant la tragédie d'Eschyle, Simone Weil mentionne que le corps de Prométhée est ballottée par les airs. Cette expression est étrange pour un corps cloué au rocher : « Elle conviendrait mieux à un corps suspendu. On croirait qu'Eschyle ici superpose au supplice de la crucifixion celui de la pendoison. Pour des raisons mystérieuses, la tradition chrétienne a toujours fait de même pour le Christ (pendu au bois, pendu à la croix). » *Intuitions pré-chrétiennes*, op. cit., p. 101

<sup>126</sup> Variante envoyée à Posternak.

<sup>127</sup> Variante envoyée à Canguilhem-Antérion

<sup>128</sup> *Intuitions pré-chrétiennes*, op. cit., p. 99

Dans son commentaire, Simone Weil remarque que le mot grec de souffrance est proche du mot 'passion'<sup>129</sup>. Prométhée subit les mêmes contraintes que les hommes, le malheur, la souffrance s'abattent sur lui, cette douleur est physique, charnelle. Elle place le mot de 'malheur' à la fin du poème, comme le fait Eschyle dans la tragédie. Ce fait démontre que Simone Weil a forgé son image de Prométhée, le dieu souffrant, le juste qui par cet acte délivre les hommes de la domination de la nécessité. Il ne se révolte pas, il subit la souffrance volontairement. Il n'a pas cherché cette souffrance, mais c'est la conséquence de son acte. Il est réduit à n'être rien, « seul et sans nom ». L'homme doit suivre ce chemin créatif pour avoir la connaissance surnaturelle :

L'homme doit subir ce qu'il ne veut pas, il doit se trouver soumis à la nécessité. Les malheurs laissent des plaies qui saignent goutte à goutte même pendant le sommeil ; et ainsi peu à peu ils dressent l'homme par violence et le disposent malgré lui à la sagesse.<sup>130</sup>

La plaie de Prométhée s'apparente au plaie du Christ, ouverte dans son flanc<sup>131</sup>. Tous les deux sont des justes souffrants, seul sur un être pur s'arrête le mal. Simone Weil considère Prométhée comme une préfiguration du Christ<sup>132</sup> :

L'histoire de Prométhée, c'est l'histoire même du Christ projetée dans l'éternel. Il n'y manque que la localisation dans le temps et l'espace.<sup>133</sup>

Quand Simone Weil se met à la relecture de Platon suite à son expérience mystique, elle découvre dans les mythes platoniciens la présence réelle du Dieu. C'est à cela qu'elle pense en citant la genèse de son poème *Eclair*. Elle forge une image de Platon mystique en interprétant du point de vue christologique les mythes platoniciens. La figure de Prométhée sera la plus importante préfiguration du Christ dans sa lecture.<sup>134</sup> Le poème *Eclair* est l'expression de la présence divine par l'image du feu, de la lumière. Les deux poèmes seront maintes fois repris, ils permettent de mettre en valeur son idée de l'expérience mystique<sup>135</sup>. Prométhée et le Christ sont venus pour apporter du feu :

<sup>129</sup> ibidem

<sup>130</sup> « Zeus et Prométhée », pp. 43-47, *La Source grecque*, op. cit., p. 44

<sup>131</sup> Variante envoyée à Canguilhem-Anthérion : « Le fer le cloue au roc ; son flanc ruisselle ; »

<sup>132</sup> Michel Narcy énumère d'autres préfigurations possibles chez Platon selon Simone Weil : « le Prométhée du *Philebe*, l'amour du *Banquet*, l'âme du monde du *Timée* et le juste parfait du livre II de la *République*. » dans « Simone Weil, Aristophane et Gilbert Kahn », pp. 131-137, *Cahiers Simone Weil*, revue citée, juin 2001, p. 134

<sup>133</sup> *Lettre à un religieux*, op. cit., p. 23

<sup>134</sup> « La Liste des 'images du Christ' », index du quatrième tome des *Oeuvres complètes* répertorie toutes les préfigurations du Christ, décrites dans les quatre tomes des *Cahiers* de Simone Weil. La figure de Prométhée est largement en tête de cette liste. *Oeuvres complètes VI.4*, op. cit., pp. 648-654

<sup>135</sup> Michel Narcy mentionne qu'un poème peut être le lieu de travail d'une image weilienne. C'est lui qui attire l'attention sur le fait que l'idée de Platon, mystique dans les mythes, intervient dans les écrits weilien à la période marseillaise. « Les Grecs, la science et la vision du monde », Avant-propos I, pp. 21-33, *Oeuvres complètes VI.2*, op. cit., pp. 23-24

En disant : « Je suis venu jeter un feu sur la terre, et qu'ai-je à souhaiter si déjà l'incendie a pris ? », le Christ a indiqué son affinité avec Prométhée.<sup>136</sup>

Prométhée vole le feu de Zeus qui est représenté par une hache à double tranchant, symbole de la foudre. Cette hache s'apparente au glaive du Christ, « le feu est constamment le symbole du Saint-Esprit dans le Nouveau Testament. »<sup>137</sup> Simone Weil tire la conclusion que la foudre de Zeus symbolise l'amour divin : « La foudre n'est pas un instrument de contrainte, mais un feu qui suscite le consentement et l'obéissance volontaire. C'est donc l'Amour. »<sup>138</sup> Prométhée apporte le feu parce qu'il aime l'homme par une folie d'amour comme c'est marqué dans le dernier vers de la deuxième strophe : « Qu'il vous aima, pour faire un don si beau ! » Dans le mythe, Zeus voulait anéantir l'homme qui est sauvé par la souffrance rédempteur de Prométhée. Dans le poème, ces deux types de dieux sont présents, dans la première strophe les dieux puissants qui dominent le sort humain, et la personne de Prométhée dans la sixième strophe. Dans la tragédie qui succède à *Prométhée enchaîné* dans la trilogie d'Eschyle, *Prométhée délivré*, les deux dieux seront réconciliés, leur hostilité n'est qu'apparente. Dans une lecture christologique, le dieu-puissant et le dieu-souffrant n'est que les deux aspects du divin, selon la terminologie trinitaire, Dieu et le Christ. La troisième personne de la Trinité, le Saint-Esprit est le feu, la foudre de Zeus :

La foudre, le trait de feu vertical qui jaillit du ciel à la terre, c'est l'échange d'amour entre Dieu et sa création, et c'est pourquoi « lanceur de la foudre » est par excellence l'épithète de Zeus.<sup>139</sup>

Simone Weil constate dans un commentaire d'*Agamemnon* d'Eschyle, que « c'est en crucifiant Prométhée que Zeus a ouvert aux hommes la route de la sagesse ».<sup>140</sup> Dans l'esprit grec, toute connaissance sousentendait l'idée de la souffrance. Simone Fraisse analyse la valeur de la connaissance apportée par Prométhée. Elle part de l'étymologie du nom de Prométhée qui se constitue du verbe grec 'manthanô', 'comprendre'.<sup>141</sup> La compréhension ultime est la prise de conscience par l'homme de ses limites, et cette connaissance passe inévitablement par la souffrance. Subir cette souffrance, sans se révolter, devient la vertu principale pour le salut, l'amor fati stoïcien exprime l'obéissance, la soumission volontaire à la nécessité. Le monde est formé de la limite et

<sup>136</sup> *Lettre à un religieux*, op. cit., p. 32

<sup>137</sup> *ibidem*, p. 30

<sup>138</sup> *ibidem*

<sup>139</sup> *L'Enracinement*, op. cit., p. 363

<sup>140</sup> *La Source grecque*, op. cit., p. 45

<sup>141</sup> FRAISSE, Simone, « Simone Weil et la tragédie grecque », article cité, p. 204

de l'illimité selon la vision pythagoricienne, la compréhension de l'homme qu'il est un être limité, fini mais disposant à l'intérieur un désir illimité de l'union avec le surnaturel, est le don de Prométhée :

Le mouvement circulaire est l'image de cette union de la limite et de l'illimité dont Platon dit dans le *Philèbe* qu'elle est la clef de toute connaissance et le don de Prométhée aux mortels.<sup>142</sup>

Le feu est la connaissance divine, Simon Weil souligne par l'utilisation des majuscules l'importance du rôle du dieu grec : PROMETHEE A ENSEIGNE AUX HOMMES TOUTES LES FORMES DE LA MANTIKH /DIVINATION/.<sup>143</sup> Le feu est lumineux : « Plus lumineux fut le présent des nombres. » Le nombre exprime le rapport entre la limite et l'illimité, il décrit la forme de toute connaissance. L'homme par cette connaissance est capable de concevoir le monde, de saisir l'indéfini de la matière par son esprit : « la connaissance de toutes choses implique des formes et des nombres bien délimités, et une variété indéfinie. »<sup>144</sup> L'art fournit une image du caractère de la connaissance divine en tant qu'identité dans la variété : « La nature telle que l'homme la pense, c'est un tissu de fini et d'indéfini, dans lequel nous devons saisir l'indéfini par le fini. »<sup>145</sup> Simone Weil cite Platon pour qui ce savoir est transmis par Prométhée :

Il me semble que cette tradition a été donnée aux hommes par les dieux et est tombée chez nous grâce à Prométhée avec quelque feu très lumineux, à savoir que toutes les choses sont faites d'un et de plusieurs, ayant innés en elles-mêmes la limite et l'illimité.<sup>146</sup>

Le principe du mélange de l'illimité et de la limite fonde une théorie de l'ordre du monde que Platon intègre dans sa pensée et qui provient d'une tradition ancienne, selon Simone Weil d'une tradition orphisme ou du mystère d'Eleusis.<sup>147</sup> « Le feu de Prométhée n'était pas le feu matériel. »<sup>148</sup> Le feu n'est qu'une image désignant la lumière comme connaissance. La foudre relie la terre et le ciel, elle est un intermédiaire. Dans l'imagerie pythagoricienne, le nombre est le rapport entre 'un', et l'indéfini, entre le divin et la matière<sup>149</sup>. Simone Weil fait une lecture pythagoricienne de la tragédie d'Eschyle, elle cite l'énumération des savoirs donnés par Prométhée. Il y en a quelques

<sup>142</sup> WEIL, Simone, *Intuitions pré-chrétiennes*, op. cit., p. 34

<sup>143</sup> *Oeuvres complètes VI.3*, op. cit., p. 227

<sup>144</sup> *Leçons de philosophie*, op. cit., p. 199

<sup>145</sup> ibidem

<sup>146</sup> ibidem

<sup>147</sup> *La Source grecque*, op. cit., p. 110

<sup>148</sup> ibidem, p. 111

<sup>149</sup> « Pythagoriciens. Le nombre, c'est le rapport spécifique de chaque chose avec Dieu, qui est l'unité. » *Connaissance surnaturelle*, op. cit., p. 211

uns qui se trouvent dans son propre poème qui démontre l'influence de la tragédie. Certainement, elle connaissait la tragédie au moment de son écriture mais le mot nombre qui figure également dans l'énumération d'Eschyle, à ce stade de sa pensée, n'est pas primordial. Le fait que chez Eschyle et dans la première variante du poème le nombre est mentionné au début, le prouve. Eschyle est un pythagoricien, selon sa lecture effectuée pendant la guerre quand elle rédige ses pages pour les causeries tenues à des réunions dans le couvent des Dominicains de Marseille. Simone Weil voit dans l'interprétation du nombre en tant que sagesse principale l'influence pythagoricienne :

Quand Prométhée explique comment son action éducatrice a sorti les hommes de leur état de chauchemar confus, il énumère les connaissances qu'il leur a données. Ce sont, dans l'ordre du poète, la construction des maisons, le travail des briques et du bois, la connaissance des saisons, celle des astres, celles des nombres, celle des lettres, la domestication du cheval, la navigation à voile, la médecine, la divination, les sacrifices, le travail des métaux, bref, tous les arts. Dans cette énumération un peu confuse, le nombre est nommé 'exokhon sophismatôn', la sagesse qui dépasse toutes les autres. C'est une idée spécifiquement pythagoricienne.<sup>150</sup>

Il est intéressant de voir la suite de réflexion. Simone Weil attire l'attention sur un jeu de mot dans le texte de la tragédie, avec le nombre : « Quand Prométhée parle de sa réconciliation future avec Zeus, il emploie le mot 'arthmon', union, mot très rare et qui doit être ici une sorte de jeu de mots avec 'arithmon', nombre. ».<sup>151</sup> Si toute technique est un don de Dieu, elle permet d'accéder par son utilisation vers le transcendant. Dieu est le principe limitant, la limite est transcendante, un lieu de passage et de l'union. Simone Weil, en commentant le *Timée* de Platon, compare l'Ame du monde à Prométhée :

Le fond, l'essence de l'âme du monde est quelque chose qui constitue une moyenne proportionnelle entre Dieu et l'univers matériel. La moyenne proportionnelle, c'est l'idée même de médiation. Cette fonction médiatrice rapproche étrangement l'Ame du Monde de Prométhée.<sup>152</sup>

Prométhée, personne mythique est un homme-dieu, un intermédiaire entre la terre et le ciel<sup>153</sup>, sa mère, Gaia est la Terre, son père Ouranos, le plus ancien des dieux grecs. Simone Weil se questionne sur l'origine de Prométhée et l'identifie à la personne décrite dans une tablette orphique :

Prométhée est-il, comme Océan, fils d'Ouranos et de Gê ? « Je suis fille de la Terre et du Ciel étoilé. »<sup>154</sup>

<sup>150</sup> *Intuitions pré-chrétiennes*, op. cit., p. 100

<sup>151</sup> *ibidem*

<sup>152</sup> *La Source grecque*, op. cit., p. 134

<sup>153</sup> Son frère Atlas en est un exemple éclatant, il est condamné à soutenir le pilier du ciel et de la terre.

<sup>154</sup> *Oeuvres complètes VI.3*, op. cit., p. 221

Simone Weil traduit le mot ‘enfant’ de l’inscription de la tablette par ‘fille’. Peut-être elle pense à elle-même, exprimant ainsi son désir d’être intermédiaire par son écriture. Il est curieux de voir que Prométhée est considéré par Simone Weil comme descendante directe de Gê ou de Gaïa, pourtant dans le mythe de Prométhée, il est fils de Clymène et de Japet. Simone Weil, qui se nomme indirectement Clymène dans son poème *A une jeune fille riche*, ne fait pas d’allusion, dans ses écrits à cette descendance.

L’Amour du *Banquet* est également identifié à Prométhée. La personne mythologique donne la connaissance aux hommes par une folie d’amour, il accepte la souffrance pour les délivrer. En tant que médiateur, il est auteur des harmonies : « L’Amour a donné aux hommes les arts. L’Amour est Prométhée. (...) Le Juste parfait, l’Amour, Prométhée, l’Ame du monde sont un seul et même médiateur. »<sup>155</sup> Simone Weil, à la fin de sa vie résume son image de Prométhée en qui elle voit le sauveur de l’homme par amour. Elle arrive à sa formulation en voyant l’origine du mythe dans les mystères :

Y aurait-il une version secrète dans laquelle, à la désobéissance humaine par manque d’amour, répondrait une désobéissance divine par excès d’amour, Dieu se désobéissant à soi-même par compassion pour les hommes ? Ce serait exactement le mythe de Prométhée.<sup>156</sup>

Si elle s’intéresse à cette figure mythique c’est pour la découvrir comme préfiguration du Christ. La souffrance rédempteur s’apparente à la crucifixion, à une souffrance éternelle. Les chaînes de Prométhée sont identiques à celles qui fixent l’homme dans la caverne platonicienne. Le malheur, cette souffrance charnelle est la soumission de l’homme à la nécessité. Les chaînes expriment la dimension temporelle de la condition humaine, l’homme est cloué à sa place spacio-temporelle. Simone Weil met en valeur cette soumission dans sa traduction de la première scène de la tragédie d’Eschyle :

Voyez-moi, ce que les dieux font souffrir à un dieu.  
Regardez quelles humiliations  
Vont me déchirer pour les mille et mille ans  
Du temps contre lequel je lutte.<sup>157</sup>

<sup>155</sup> *Oeuvres complètes VI.3*, op. cit., p. 138

<sup>156</sup> *La Connaissance surnaturelle*, op. cit., p. 316

<sup>157</sup> « Lettres à Antonio », article cité, p. 21



Le malheur de Prométhée consiste à subir le cours destructeur de temps, il subit une éternelle souffrance. Le foie qui renaît illustre dans le mythe l'intemporalité de la souffrance.<sup>158</sup>

Le malheur de Prométhée désigne une souffrance extrême, un abandon total. Sa plainte est sans écho, personne n'entend sa voix suppliantes : « L'instant qui fuit disperse aux vents sa plainte ; ». Dans la tragédie d'Eschyle, Prométhée pousse un cri ultime à la fin de pièce, il s'interroge sur la raison de sa souffrance : « ciel par qui la commune lumière tourne, / voyez-vous quelles injustices je souffre ? ».<sup>159</sup> Les cris de Prométhée dans ces oeuvres se trouvent à la fin, ils sont suivis du silence. Ils n'expriment pas la révolte sinon ils auraient été mis au début des oeuvres et en auraient été le sujet principal. Dans le poème de Simone Weil, Prométhée est donateur et seulement dans la dernière strophe, il est le dieu souffrant. Dans la tragédie d'Eschyle, la description de cette souffrance est mise au centre. Simone Weil développe son image de Prométhée après l'écriture du poème dans ce sens, et fait des corrections dans cet esprit, d'où le changement du dernier vers, l'introduction du mot 'malheur'.

Le cri, la plainte de Prométhée s'apparente au cri suprême du Christ sur la Croix qui est un cri de l'abandon. Il exprime l'extrême distance le séparant de son père. La douleur, en terme pythagoricien est séparation des contraires, la croix est le symbole de la séparation ultime. Le mythe de Prométhée en est une image pré-chrétienne, ainsi que l'image de Job dans l'Ancien Testament. Le beau exprime l'union des contraires, l'harmonie est la source de joie :

Le cri du Christ et le silence du Père font ensemble la surpême harmonie, celle dont toute musique n'est qu'une imitation, à laquelle ressemblent d'infiniment loin celles de nos harmonies qui sont au plus haut degré à la fois déchirantes et douces.<sup>160</sup>

La beauté du monde enseigne l'indifférence : « le Christ nous a prescrit de regarder comment la pluie et la lumière du soleil descendant sans discrimination sur les justes et les méchants. ».<sup>161</sup> Prométhée subit la condition humaine, sans mensonge : « La douleur

<sup>158</sup> Simone Weil voit dans la crucifixion de Prométhée l'image intemporelle du Christ : « L'histoire de Prométhée est comme la réfraction dans l'éternité de la passion du Christ. Prométhée est l'agneau égorgé depuis la fondation du monde. », *Intuitions pré-chrétiennes*, op. cit., pp. 106-107. Simone Weil n'explore pas ce motif du mythe, le rôle du foie dans le corps : c'est le seul organe vital qui renaît et qui a pour fonction de purifier la nourriture, la matière qui est le contact direct avec le monde.

<sup>159</sup> *Intuitions pré-chrétiennes*, op. cit., p. 99

<sup>160</sup> *Intuitions pré-chrétiennes*, op. cit., p. 168

<sup>161</sup> *Attente de Dieu*, op. cit., p. 170

froide entre comme une lame » dans son corps. Job subit le même sort et Simone Weil a recours à la même image dans sa description : la froideur métallique.

Plus on contemple la nécessité, plus on en serre contre soi, à même la chair, la dureté et le froid métalliques, plus on s'approche de la beauté du monde. C'est ce qu'éprouve Job. C'est parce qu'il fut si honnête dans sa souffrance, parce qu'il n'admit en lui-même aucune pensée susceptible d'en altérer la vérité, que Dieu descendit vers lui pour lui révéler la beauté du monde.<sup>162</sup>

Prométhée est le donateur des connaissances, de l'art, il est l'auteur de toute harmonie. Il démontre que toute connaissance, tout ce qui amène au beau, passe par la souffrance. Simone Weil le pose comme l'exemple à la technique transcendante :

Exposer ce qu'est la *technique transcendante*.  
(...) Le beau et la douleur (douleur physique). Prométhée. Job.  
« Harmonie », « proportion », union des contraires.<sup>163</sup>

L'image de Prométhée commence à être forgée en 1937, par l'écriture du poème. Simone Weil en fait une image de Christ à partir de cette date. Dans les écrits postérieurs à cette date, sous l'influence de la tragédie d'Eschyle, elle y élabore le symbole du donateur du feu spirituel<sup>164</sup> qui est la clef de la connaissance transcendante<sup>165</sup>.

L'importance de la figure prométhéenne est indéniable dans les écrits de Simone Weil. Le poème est la première étape dans l'élaboration de sa propre image de Prométhée. Simone Weil appréciait énormément la lettre de Valéry<sup>166</sup> et y puisait le courage de continuer à travailler sur sa mise en forme. Elle corrigea le poème en enlevant les structures critiquées, et y apporta des changements peu nombreux mais importants jusqu'à la fin de sa vie.

L'image weilienne de Prométhée est atypique dans son temps qui préfère à mettre l'accent sur le dieu qui donne la connaissance aux hommes permettant ainsi leur révolte contre un sort insupportable. La conception de Camus peut être comparée à l'image

<sup>162</sup> ibidem

<sup>163</sup> *Oeuvres complètes* VI.3, op. cit., p. 388

<sup>164</sup> « La médiation dans Platon. D'une part le rapport, le nombre, la proportion, la mesure, la similitude, la géométrie, l'harmonie, l'ordre, le mélange de limite et d'illimité. Le *Philèbe* met tout cela en rapport avec Prométhée, le dieu qui a été crucifié pour avoir volé à Zeus et donné aux hommes le feu spirituel. », *Oeuvres complètes* VI.2, cahier 7, op. cit., p. 481

<sup>165</sup> *Lettre à un religieux*, op. cit., pp. 76-77

<sup>166</sup> Simone Pétrement cite la réaction de Simone Weil à la réception de la lettre de Valéry : « Simone me montra cette lettre et me demanda si je ne trouvais pas étonnant que quelqu'un qui écrit une telle lettre ne marque aucun désir de connaître la personne à laquelle il l'envoie. Elle aurait sûrement été heureuse de connaître Valéry. ». Simone PÉTREMENT, *La Vie de Simone Weil II*, op. cit., p. 165

weillienne de Prométhée. Il n'en fait pas une lecture métaphysique mais l'art y joue un rôle aussi central que chez Simone Weil. Tous les deux exercent la même critique sociale à travers son personnage. Le *Dictionnaire des mythes littéraires* ne fait pas d'allusion à l'image prométhéenne de Simone Weil mais la place attribuée à Albert Camus reconnaît indirectement l'importance de leur approche commune:

Dans *Prométhée aux Enfers*, l'un des essais de *L'Ete* (1946), Albert Camus a situé Prométhée au coeur du dilemme de la civilisation moderne : « Prométhée lui, est ce héros qui aima assez les hommes pour leur donner en même temps le feu et la liberté, les techniques et les arts. L'humanité, aujourd'hui, n'a besoin et ne se soucie que des techniques. Elle se révolte dans ses machines, elle tient l'art et ce qu'il suppose pour un obstacle et un signe de servitude. Ce qui caractérise Prométhée, au contraire, c'est qu'il ne peut séparer la machine de l'art. »<sup>167</sup>

### **b) A un jour**

Simone Weil fut certainement encouragée par la lettre de Paul Valéry et entama l'écriture de ce long poème. Elle ouvre même un cahier de brouillon pour maîtriser le développement continu de l'oeuvre qui initialement ne comprenait que quelques strophes. 16 strophes constituent son corpus qui sont nées au cours de l'année 1938. Plus de 200 pages de manuscrits se trouvent dans le dossier de travail qui a permis l'étude du poème avec la méthode génétique. L'analyse démontre le secret intime de la création poétique weillienne, elle permet d'observer de près la progression de sa pensée sous la contrainte de la forme fixe. Vu l'importance du dossier génétique et la valeur générale touchant à l'écriture de tous ses poèmes, un chapitre indépendant est consacré à la présentation de la naissance du poème.

L'étude formelle détaillée se trouve dans ce chapitre, pour le moment nous résumons l'essentiel de la question concernant forme. Nous constatons que ce poème de 16 strophes est écrit en octosyllabes. Certainement l'abandon de la forme de *Prométhée*, les décasyllabes est dû au conseil de Valéry qui trouva ces vers lourds par rapport à la taille des strophes. Dans les deux poèmes, 10 vers composent les strophes avec un schéma de rime identique : a b a b c d e d.

Ce long poème se coupe en trois parties, 3 strophes introductives sont suivies de 10 strophes qui sont fermées également par une unité de 3 strophes. Simone Weil n'envisage pas l'écriture d'un si long poème. Le neuvième poème se termine par le mot

<sup>167</sup> *Dictionnaire des Mythes littéraires*, sous la direction de P. Brunel, éd. du Rocher, 1988, p. 1199

‘jour’, marquant la fin provisoire, le poème est effectivement encadré par le mot ‘jour’ également dans la version définitive.

Le poème est un grand éloge au jour, symbole du temps divin: « Jour frêle et sacré, jour auguste » (VIII.5). Simone Weil, tout au long de l’écriture modifie légèrement mais significativement le titre. Le poème porte le titre *Un jour* jusqu’à son départ subit de Paris, sans le texte du poème. Elle le recompose de mémoire en l’intitulant *A un jour*, mettant l’accent sur l’interpellation. (Elle hésite dans la version dactylographiée, *Au jour*.) Ayant reçu de Paris le texte original, finalement elle opte pour la nouvelle version. Le poème ne porte pas le titre abstrait *Le jour*, il s’adresse à un jour relevant son rapport à l’unité. Le jour est déterminé par le mouvement circulaire du soleil, il constitue une unité temporelle naturelle. Sa succession n’est pas quantitative, dans la huitième strophe, l’homme social ne peut pas « dans leur faim des jours et des ans, / Se rassasier d’aucun nombre. ». Le jour est un invariant, un retour régulier de la même unité<sup>168</sup>. Le jour vécu dans la contemplation de son mouvement circulaire, fait sentir son origine divine<sup>169</sup>. Le jour assure dans la diversité des occupations journalières de l’homme, la limite, en leur contribuant un début et une fin. Il rythme la vie humaine, le jour est un intermédiaire entre le temps et Dieu comme nous l’avons présenté dans notre chapitre sur le rythme.<sup>170</sup> Dans la forme du poème, elle a certainement voulu introduire l’idée d’invariante. Le dossier génétique démontre une étape de travail où une structure de 3 + 9 + 3 était à l’oeuvre, cette structure ne sera pas respectée finalement. Le nombre 3 aurait pu assurer le rôle d’invariant, le 9 ne se définit pas comme un nombre entre 8 et 10 mais comme une multiplication du trois.

Ce mouvement céleste peut rythmer la vie humaine si cette vie est subordonnée à ce mouvement. Cette acceptation du temps signifie qu’on ne veut ni hâter ni retenir le temps, le dominer par la volonté. Dans la huitième strophe, Simone Weil dépeint ainsi la fausse domination du temps :

Aveugles, ils foulent et brassent  
Avenirs, passés et présents,  
(...)

<sup>168</sup> Cf., chapitre I, note 73

<sup>169</sup> Simone Weil illustre le mouvement circulaire uniforme par le parcours journalier du soleil : « Si on conçoit un cercle pur, homogène de toutes parts ; s’il tourne, rien ne change. Que peut-on concevoir de plus beau ? C’est cela qui nous est offert chaque jour. » *Cahiers III*, op. cit., p. 18

<sup>170</sup> Cf., chapitre I, note 93

Leur main croit, se crispant dans l'ombre,  
Tenir les siècles malheureux.<sup>171</sup>

Toutes les dix strophes intermédiaires dépeignent la souillure du temps, le niveau humain. Les deux parties décrivent la belle monotonie, elles sont symétriques, encadrent cette partie intermédiaire. Les impairs s'opposent au nombre pair de 10, démontrant la vision pythagoricienne. La description en 10 strophes du niveau bas de l'existence semble pouvoir se prolonger indéfiniment, illustrant le mal illimité.

Les strophes 'cadres' évoquent le haut des cieux, le jour se lève « hors des brumes ». Le temps céleste est visualisé par une spatialité évoquant la pureté. C'est un paysage vide : « déserts transparents », froid et silencieux. La majorité des mots décrivant cet univers se rattache à l'expression de la lumière, qui remplit l'immensité de l'espace. Au-dessous du brouillard se trouve le monde opposé de la lumière : « l'ombre où tout bas s'agite / Doute, remord, peur du destin ».

L'évocation de l'aube et du coucher de soleil débute et termine le poème, deux moments quand le soleil touche la terre. Ces moments intermédiaires établissent le contact entre les deux mondes :

Dans un vaste paysage, quand le soleil se couche ou se lève, il n'y a pas d'harmonie plus complète que le silence.<sup>172</sup>

L'union des contraires est harmonieuse qui s'exprime également par le silence dans le poème :

Qu'un silence monte et se mêle  
Sans terme aux déserts transparents !

Simone Weil explicite dans un fragment des *Cahiers*, le rôle surnaturel de ces deux moments de la journée. Ils représentent le lieu où le temps éternel entre dans la temporalité :

*Le beau enferme, entre autres unités des contraires, celle de l'instantané et de l'éternel.*  
(De là la puissance des couchants et des aubes.) Dans tous les arts.<sup>173</sup>

<sup>171</sup> Simone Weil développe l'idée de fuite au temps dans un fragment de *La Connaissance surnaturelle*. Le passé permet la lecture de la volonté de Dieu pour l'homme s'il abandonne la perspective du moi. Le présent peut être considéré comme une ouverture vers le surnaturel. Tout autre est l'attitude de l'homme qui considère le temps comme une prolongation de son moi ou en profitant du présent ou en interprétant le passé de son propre point de vue : « Le temps est notre supplice. L'homme ne cherche qu'à y échapper, c'est-à-dire échapper au passé et à l'avenir en s'enfonçant dans le présent, ou se fabriquer un passé et un avenir à sa guise. », *La Connaissance surnaturelle*, op. cit., p. 298

<sup>172</sup> « Lettre à Antonio », *Poésie*, article cité, p. 16

<sup>173</sup> *Cahiers III*, op. cit., p. 193

Cette entrée est prompte, comme la décrit Saint Jean de la Croix, rapide comme l'éclair. Simone Weil le fait expliciter par l'emploi du mot 'soudain', d'une façon symétrique. Dans toutes les trois parties du poème, elle utilise ce mot en lui attribuant un rôle différent. Dans la première partie sa présence prompte déchire l'âme comme dans le poème *Eclair*. La grâce entre dans le coeur de l'homme par violence :

... la clarté pâle et glacée  
Pénètre l'âme, traversée  
Soudain de ses traits déchirants

Il est à noter que la prosodie, le rythme change dans la description du moment de grâce. En général, les fins des vers sont respectées en tant qu'unité du sens mais cette fois deux enjambements se succèdent pour illustrer le changement de temporalité.

Cette entrée violente s'accompagne de la douleur : « La grâce lui fait mal ; il saigne ». Le réveil d'une vie pleine de mensonges réconfortants fait peur. Simone Weil utilise l'image du glaive pour la grâce qui est à double tranchant, d'une part il cause la douleur d'autre part il assure le sentiment d'équilibre, de réalité :

L'aube et le soir ne sont que songe  
si comme un glaive au coeur n'en plonge  
La brève et lumineuse paix.

Dans la troisième partie, le mot soudain n'est pas rattaché au sentiment de la douleur :

Que d'un chant d'ange l'aube appelle  
Un coeur soudain muet et clair  
A la douceur de la nouvelle  
Qui palpite éparse dans l'air.

Même démarche poétique décrit le moment mystique, une seule longue phrase constitue sa description. Cette fois le moment était attendu, le coeur y était préparé tel qu'il est demandé dans la strophe précédente : « On veille alors que tu jaillis ! ». Miklos Veto prévoit l'attitude de veille pour l'apparition du beau, de l'union avec le transcendant. L'attente du lever de jour est une attitude sans désir à l'opposition de l'état de sommeil quand, dans nos rêves, nous devenons un avec l'objet désiré. La distance par rapport à ces songes libère l'homme :

Une pareille dépersonnalisation universalisatrice est à la racine de la contemplation de la beauté qui est, par excellence, l'état de veille et de liberté.<sup>174</sup>

Pour ces âmes en état de veille, l'aube apporte l'énergie du jour. Dans le poème *Prométhée*, il donne à l'homme attentif cette énergie :

Parfois du temps s'entrouvre le linceul.  
L'aube est par lui une joie immortelle.

Toute autre est le rôle du mot 'soudain' dans la partie centrale du poème *A un jour*, où est décrit le niveau humain. L'apparition du jour est souillée au lieu d'être un outil de purification pour l'homme qui vit dans le mensonge :

Partout quelque bouche soudaine  
S'ouvre et vient ternir d'une haleine  
Les jours et les douces saisons

Ces gens « ne tressaillent qu'à la foudre », ils ne deviennent obéissants que par la force. La grâce n'agit que dans la douceur. La foudre « traverse » le cœur des gens inattentifs, la douleur causée n'établit aucune harmonie en eux :

Ils ne tressaillent qu'à la foudre  
Dès que pour détruire et dissoudre  
Elle tombe les traverser.

Le moment mystique est instantané, c'est « l'aile qui glisse suspendue ». La force n'y joue aucun rôle, l'aile donne du frisson, elle « effleure les pâles pays ». L'aile est suspendue entre le ciel et la terre, elle occupe une position intermédiaire<sup>175</sup>. L'aube se positionne également comme une période de passage du point de vue de la luminosité. Ce n'est pas encore la lumière du jour qui déploie sa force. Toute la description de cette luminosité se réfère à des séries d'adjectifs relevant de la douceur : les pays sont pâles, son éclat est calme et faible, l'air est fluide, le matin est calme, et le brouillard délicat. Simone Weil décrit ainsi cette douceur de la lumière dans un fragment de ces *Cahiers* :

La manière dont les choses reçoivent la lumière à l'aube – temps - attente patiente de la lumière, docilité.<sup>176</sup>

<sup>174</sup> VETO, Miklos, *La Métaphysique religieuse de Simone Weil*, op. cit., p. 93

<sup>175</sup> Simone Weil en se référant au *Phèdre* de Platon, identifie l'image de l'aile au surnaturel : « Impossible de dire plus clairement que l'aile est un *organe surnaturel*, qu'elle est la *grâce*. » in *La Source grecque*, op. cit., p. 113. Dans un texte écrit à la même époque, elle donne à 'l'aile' une lecture théologique selon laquelle l'aile exprime l'énergie qui élève en cas de oui, du consentement à la nécessité. Il établit le silence dans l'âme qui est soustrait à la pesanteur. *Intuitions pré-chrétiennes*, op. cit., p. 58. L'aile s'apparente à la notion de l'équilibre comme intermédiaire entre la pesanteur et la non-pesanteur : Cf. chapitre II, note 30.

<sup>176</sup> *Cahiers I*, op. cit., p. 220

L'attente de la grâce matinale s'explique par l'analyse de *Pater* de Simone Weil. Elle traduit la phrase de la demande du pain d'aujourd'hui comme suit :

Notre pain, celui qui est surnaturel, donne-le-nous aujourd'hui.<sup>177</sup>

L'énergie surnaturelle, don de la grâce ne peut être stockée, multipliée par addition. Sa nature s'apparente à celle des invariants, des proportions, qui ne peuvent pas être accumulés quantitativement. Simone Weil constate dans le commentaire de ce passage du *Pater* :

Nous sommes des êtres qui tirons continuellement notre énergie du dehors, car à mesure que nous la recevons nous l'épuisons dans nos efforts. Si notre énergie n'est pas quotidiennement renouvelée, nous devenons sans force et incapables de mouvement.<sup>178</sup>

Elle indique que « nous ne pouvons pas faire des provisions » du surnaturel.<sup>179</sup> Si l'essence de la grâce consiste dans le fait qu'on abandonne le moi et on consent à la soumission à la nécessité, le vide se crée en nous qui ne peut pas être toléré plus d'une journée : « On ne peut (peut-être ?), même avec la grâce, supporter le vide de plus d'une journée »<sup>180</sup>. L'homme est incapable de changer l'écoulement du temps, forme la plus évidente de la nécessité, mais il a l'influence sur la modalité de sa perception. La fausse domination sousentend la mauvaise utilisation de l'imagination qui essaie de combler le vide du moi en se projetant dans le temps, vers un passé retouché où vers l'avenir doré. La réalité du moi ne réside pas dans son extension temporelle mais dans sa limitation au présent. Vivre la succession des instants présents sans hâter le temps est une condition de la grâce. La fidélité au temps, l'imitation des nombres signifient cette obéissance librement consentie à son écoulement<sup>181</sup>. Dans toutes les strophes du poème *Eclair*, nous trouvons cette demande de la naissance de chaque partie du monde qui est identique à la demande exprimée dans *A un jour* :

Viens, prends-nous, lève les alarmes,  
Monte, illumine, allume, accours !

Cette une demande de la lumière de la grâce qui embrasse la totalité du temps sous l'aspect du présent comme une supplication continuellement renouvelée. Se réduire au présent, dissoudre le moi sont des moments de mort instantanés. Vivre le temps sous cet

<sup>177</sup> « A propos du *Pater* », pp. 215-229, *Attente de Dieu*, op. cit., p. 220

<sup>178</sup> ibidem, p. 221

<sup>179</sup> ibidem. Voir le développement du caractère de cette grâce dont la demande est renouvelée quotidiennement dans VETO, Miklos, *La Métaphysique religieuse*, op. cit., p. 115

<sup>180</sup> *Oeuvres complètes VI.2*, op. cit., p. 151

<sup>181</sup> Cf. chapitre I, note 82



aspect est une expérience douloureuse. Les termes de Saint Jean de la Croix s'appliquent à cette situation, la nudité de l'âme, le dépouillement total qui trouve son écho dans l'évocation de la ramure « qui tremblent nue » sous l'aile de la grâce et le sentiment d'amertume qu'expérimentent les gens soumis à la nécessité. Simone Weil évoque deux fois ce sentiment, dans la strophe VI et dans la strophe XII pour décrire l'existence des personnes qui sont privées de la liberté du choix. L'oppression sociale leur empêche la possibilité de la disposition du moi, de la prise de conscience du temps. Subir volontairement ou involontairement le poids du temps s'accompagnent de la douleur, de l'amertume, la souffrance n'est pas altérée par la grâce :

Un jour mort est trop long à vivre.  
L'aube amère ordonne d'en suivre  
Le cours affreux sans chanceler.

Pour les êtres opprimés, l'accès à la grâce est barré ce qui représente pour Simone Weil l'essence du mal social d'où la description double dans le poème<sup>182</sup>. Cette partie du poème, consacrée à la présentation du monde terrestre détaille d'autres attitudes de soumission, entre autres celles évoquées dans les poèmes précédents : la prostitution, le travail des champs, des usines et des mines, la vie citadine. Les oppresseurs sont également évoqués, personne n'échappe à la soumission au temps ; le soleil parcourt son tour indifféremment aux agitations du bas. Nous évoquons un seul mouvement de cette partie, la scène de guerre de la neuvième strophe. Parmi « les champs non labourés » gisent des corps des jeunes êtres, les yeux et les bouches ouvertes après leur mort subite et violente. L'écriture du poème date de l'année qui suit sa participation à la guerre d'Espagne en 1937 où elle n'est pas impliquée directement. Elle apprend avec horreur qu'après la mort des neuf garçons républicains tués dans une expédition, neuf soit disant fascistes trouvent la mort par vengeance dans une petite ville épargnée de la guerre. Elle fait le constat que la force agit indifféremment sur les vainqueurs et sur les vaincus, la vérité historique est une catégorie relative.<sup>183</sup>

<sup>182</sup> Dans la strophe VI nous trouvons l'expression de la dureté de la soumission au temps : « Un jour mort est trop long à vivre ». Le vécu de Simone Weil et l'activité poétique coïncide, *L'Aube* de Michel-Ange lui évoquait ses réveils douloureux au cours de son année d'usine. (Cf. chapitre II, note 60)

<sup>183</sup> La description de cette expérience se trouve dans PETREMENT, Simone, *La Vie de Simone Weil II*, op. cit., p. 106. Simone Weil envoie sous le choc de cette expérience, une lettre à Bernanos pour partager avec cet ancien combattant sa position sur la guerre et sur la nature de la force. (Lettre publiée dans *Écrits historiques et politiques*, op. cit., pp. 220-224)

Malgré cette situation terrestre, la possibilité de la grâce est offerte chaque jour, grâce à la folie d'amour d'un certain Prométhée, donateur du « feu, héritier des lueurs du couchant » (II.2). Nous retrouvons son image dans la strophe finale par la description de « l'esprit transpercé d'amour ». L'axe des cieux était évoqué dans la strophe VIII comme lieu de passage, la branche verticale de la croix. Également, dans l'avant-dernière strophe se trouve l'image de la balance comme un synonyme de croix.<sup>184</sup> Se réduire au présent signifie la réduction du moi dans le point de l'intersection de cette croix. Le cri du Christ sur la croix exprime la douleur de l'abandon de même le cri de Prométhée. La mort provisoire à la croix du temps indique l'étape du salut de l'âme. Le moi consiste en une continuité du temps, ce n'est qu'une prolongation de l'existence entre le passé et l'avenir. Ce désir de se projeter dans l'avenir est à l'origine de tous les péchés<sup>185</sup>, de l'irréalité :

Se dépuiller de la royauté imaginaire du monde pour se réduire au point qu'on occupe dans l'espace et le temps. Solitude absolue. Alors on a la vérité du monde.<sup>186</sup>

Ce dépouillement crée le vide où la grâce peut pénétrer :

O long jour qu'il va boire avide,  
Passe et le comble par un vide  
Qui fait de lui l'égal des dieux.

Se réduire à n'être rien, un point dans l'espace et crier la douleur qui accompagne le processus décréateur, amène à la grâce. Seulement il ne faut pas abandonner l'espérance de la grâce, le cri incessant sera écouté si le désir est pur. Ce désir brûlant à l'intérieur de l'âme est le cadeau de Prométhée, tel qu'il exprime dans la tragédie d'Eschyle :

- J'ai fait cesser chez les mortels l'attente du jour fatal.  
(Choeur) Quel remède as-tu inventé pour cette maladie ?  
- J'ai fait habiter en eux d'aveugles espérances.<sup>187</sup>

<sup>184</sup> Cf. chapitre II, note 15 : la balance, la croix est l'outil de l'harmonie qui relie les contraires, dans notre cas la terre et le ciel.

<sup>185</sup> Patricia Little explique l'origine du péché par la fuite du temps : « Je ne dispose que le moment présent, et comme ce moment ne peut pas être stoppé, saisi et qu'il est impossible qu'il ne devienne pas tout de suite dépassé, je ne suis en réalité rien. Tous les péchés, dit Simone Weil, est une tentative de fuir le temps. »

LITTLE, Patricia, « Simone Weil's concept of decreation », pp. 25-52, *Simone Weil's philosophy of culture*, op. cit., p. 33 : « I possess only the present moment, and since this moment cannot be stopped, seized or otherwise prevented from becoming immediately past, I am in a real sense nothing. All sin, she claims, is an attempt to escape from time. »

<sup>186</sup> *Oeuvres complètes* VI.2, op. cit., p. 308

<sup>187</sup> *Intuitions pré-chrétiennes*, op. cit., p. 96 Cf. chapitre III.c, note 276 : Saint Jean de la Croix identifie l'espérance au regard. La demande matinale du pain surnaturel sous-entend qu'on a la confiance de le recevoir. Le regard est tourné vers le haut. Également dans le cas de Prométhée, le temps, l'aigle mange son foie mais il renaît chaque jour malgré la souffrance.

La peur de la mort physique est dépassée par l'espérance de la grâce. Simone Weil souligne que manquer la mort de l'âme, est plus dangereux que la mort physique qui peut être bien vécue si l'âme est renforcée par l'expérience de la grâce :

Il y a un moment (...) qui rend *transcendant dans l'âme* l'amour de l'âme pour Dieu. *C'est la mort de l'âme*. Malheur à celui pour qui la mort du corps précède celle de l'âme<sup>188</sup>

Simone Weil termine le poème *A un jour* par cette distinction de deux morts, par l'espérance que l'expérience de la grâce transcende l'âme et la rend invulnérable à la mort physique. Le moment mystique cloue l'âme au ciel qui est décrit par une allitération et une sonorité symétrique :

Ce jour de céleste silence  
Livre à jamais au monde immense  
Un esprit transpercé d'amour,  
Même si son moment s'apprête  
Et si le sort aveugle arrête  
Que soit venu son dernier jour.

Dans les manuscrits des variantes de cette seizième strophe nous trouvons l'unique illustration qui accompagne le poème.<sup>189</sup> Il s'agit d'un oeuf du monde, l'intérieur de l'oeuf est noirci par l'encre laissant blanc la silhouette d'un embryon. L'oeuf est contourné par des petites croix. La croix est l'outil par lequel la montée devient possible vers le haut. L'oeuf du monde est percé d'amour comme il est décrit dans cette dernière strophe que Simone Weil travaillait longuement sur la page du manuscrit cité. En se réduisant à un point par le renoncement au moi, on perce la coquille, la voûte du ciel. La sortie du temps de l'existence terrestre est instantanée mais permet de voir le monde d'une autre perspective. Cette perception immédiate prouve que le monde qui n'était que lieu de la domination de la nécessité du point de vue terrestre, est obéissance au divin :

Le 'je' nous tient enfermés dans la nécessité comme dans la voûte du ciel et la surface de la terre. Nous la voyons sous la face qui est domination brutale. La renonciation au 'je' nous fait passer de l'autre côté, crever l'oeuf du monde. Nous la voyons alors sous la face qui est obéissance. (...) La partie naturelle de nous reste dans l'oeuf.<sup>190</sup>

Le poème *A un jour* est un éloge au temps sacré et une critique sociale à la fois. Simone Weil y traite la question de la force sous la forme de la présentation de la soumission équitable de chaque homme à l'écoulement du temps. La guerre qui éclate

<sup>188</sup> *Oeuvres complètes VI.2*, op. cit., p. 367

<sup>189</sup> Dans la transcription génétique qui se trouve à l'Annexe, ce gribouille n'est pas copié, son emplacement se trouve à la variante E 5 de la strophe XVI.

<sup>190</sup> *La Connaissance surnaturelle*, op. cit., p. 34

renforce son expérience de la guerre civile d'Espagne, elle démontre douloureusement le caractère destructeur de la force qui règne dans chaque camp adverse. Elle aimerait publier le poème, même sans sa signature qui pourrait trahir son origine juive. Elle recommande la publication dans une lettre adressée à son ami, Guillaume Guindeguy :

Les événements ont donné à ce poème beaucoup d'actualité. Je crois qu'il vaut la peine d'être publié et je pense que ceux qui le liraient en jugeraient de même. (...) Je voudrais seulement qu'il soit lu, parce que ce serait dommage à mon avis qu'il disparaisse purement et simplement.<sup>191</sup>

Simone Weil aurait aimé à envoyer le poème à Valéry, dans la forme corrigée comme elle le mentionne dans la même lettre :

J'en avais envoyé à Valéry, en 1938, une version très imparfaite. Il ne m'a pas répondu. Auparavant, je lui avais envoyé un autre poème, intitulé *Prométhée*, fort inférieur à celui-ci, et il m'avait écrit une lettre élogieuse et très aimable. Je lui enverrais celui-ci dans sa version actuelle si j'avais son adresse.<sup>192</sup>

Simone Weil est à la recherche d'une vocation pendant la guerre, elle aimerait servir le pays en détresse. Certainement, la volonté répétée de la publication du poème s'explique par un désir de donner un bout de soi qui pourrait amener à supporter mieux la soumission à l'oppression par une plus profonde compréhension de cet état.

Le poème a également une visée personnelle. Même la version envoyée à Guindeguy ne s'avère pas être définitive. Elle corrige le poème jusqu'à la fin de sa vie, telle que le présente l'étude du dossier génétique. Cette oeuvre est un « point tournant » dans les poèmes, elle acquiert une certaine technique formelle qui permettra la mise en oeuvre d'une théorie du rythme qui à cette période n'est pas encore élaborée. Le temps n'est pas central du point de vue de la forme qui est classique, comme le souligne Jean Ballard. Le temps est le sujet propre du poème, qui se base sur un vécu. Sa longueur et sa longue gestation est une continuelle remise en question tel que voit, Paul Valéry, le sens de la création poétique :

Je ne sais s'il est encore de mode d'élaborer longuement les poèmes, de les tenir entre l'être et le non-être, suspendus devant le désir pendant des années ; de cultiver le doute, le scrupule et les repentis, - tellement qu'une oeuvre toujours ressaisie et refondue prenne peu à peu l'importance secrète d'une entreprise de réforme de soi-même.<sup>193</sup>

<sup>191</sup> PETREMENT, Simone, *La Vie de Simone Weil II*, op. cit., p. 278. Simone Weil demanda, une fois arrivée à Marseille la même chose au rédacteur du *Cahier du Sud*, Jean Ballard, qui le refusa sous prétexte que le poème a une forme trop classique et la revue a besoin des poèmes « de forme plus nouvelle ». (ibidem, p. 293). Jean Ballard par contre publia son article *L'Illiade ou le poème de la force*.

<sup>192</sup> ibidem, pp. 278-279

<sup>193</sup> VALÉRY, Paul, *Oeuvres I*, op. cit., pp. 1496-1497. Chez Valéry, l'art alors dépasse le domaine purement esthétique, et il relève un caractère moral. Chez Simone Weil l'art est un moyen de purification, il dépasse également le niveau esthétique mais dans un sens métaphysique. (Cf. chapitre B, note 127)

### 3. Les poèmes mystiques

#### a) *Nécessité*

Les 4 poèmes suivants sont tous écrits pendant la guerre et ont une forme mystique qui sera au premier plan de nos analyses. L'analyse formelle sera mise au centre, elle débute la présentation de ces oeuvres.

La forme du poème *Nécessité* est symétrique : 4 strophes de 4 vers le composent, le rythme est de 5+6 sauf dans les quatrièmes vers. Pour ces derniers, Simone Weil utilise plusieurs coupures rythmiques : 3+4+4, 5+6, 7+4. L'essentiel de ces derniers vers consiste dans le fait que la première mesure est impaire. Les vers sont en rimes croisées.

L'examen des sonorités du poème démontre que le dernier vers de la dernière strophe a une sonorité différente. Cette opposition est soulignée par le changement rythmique. Dans les autres lignes les mots ont un effet sonore désagréable, douloureux. Au niveau des consonnes, c'est la prédominance des sifflantes, s, c, ch, ils s'accouplent souvent avec la consonne dure t : cercle, désert, cri, cruel, astre, colère, chair, déchirez, clarté, blessure. Ces mots contiennent plus de voyelles aiguës que graves. Le dernier vers, au contraire n'a pas de consonnes sifflantes et se compose, à part un petit groupe du milieu, de voyelles graves : « Nous voulons vous obéir jusqu'à la mort. ». Cette ligne donne le sentiment de l'harmonie.

Les verbes sont rares ; parmi les seize vers sept n'en ont pas. Le manque est grand dans la deuxième strophe, nous en trouvons un seul dans la quatrième vers.

La deuxième strophe est la description de la nécessité par des phrases nominales. Ce sont des définitions, des métaphores ; pour le ciel : gueule ouverte ici-bas, chaînes de clarté pure, pour les astres : éclat muet d'en haut, danse fixe. Ce spectacle impersonnel s'oppose aux deux dernières strophes. C'est le côté humain, représenté par la première personne du pluriel : nous, nous, le 'je' est absent.

Le procédé musical est remarquable, elle joue avec les initiales consonantiques dans les fragments rythmiques :

Le cercle des jours / du ciel désert qui tourne / I.I /  
 Déchirez les chairs, / châînes de clarté pure. / IV.I /  
 Cloués sans un gri / sur le point fixe au Nord, /

La sonorité de la cinquième ligne est intéressante :

Tous les astres lents dans les pas de leur danse

Il y a beaucoup de l qui ralentissent le vers, les astres dansent lentement évoquant la belle monotonie comme mouvement circulaire parfait.

Le titre n'a pas d'article, ce manque souligne le sens abstrait du titre. Les *ss* et les voyelles aiguës introduisent l'atmosphère douloureuse du poème. Simone Weil pense que la nécessité est un écran mis entre Dieu et nous par protection.<sup>194</sup> Dans le poème nous trouvons ce tissu protecteur sous l'image du ciel parsemé des astres. Comme la mer, ce ciel est le symbole de l'éternité et de la perfection, le ciel est lointain, silencieux.

En face se trouve l'homme, l'être fini, son regard se fixe à cette représentation de l'éternité. La métaphore « danse fixe » illustre d'une façon précise ce que représentent les astres pour l'homme. Les astres ne bougent que du point de vue humain. Leurs 'pas' sont dus à un mécanisme naturel, à la rotation de la terre. Le mouvement des astres pour l'homme ressemble à la danse. La danse a les mêmes caractéristiques que les astres, elle imite le mouvement circulaire :

La danse est le retour du mouvement droit au mouvement circulaire... C'est un mouvement non dirigé, sans intention, et qui pourtant ne se produit pas au hasard, mais est soumis à une nécessité.<sup>195</sup>

L'homme demande soulagement, il obéit mais la souffrance est insupportable dans cette soumission au mouvement éternel des astres :

Calmez notre soif si vous brisez nos coeurs.

La quatrième strophe évoque la figure de Prométhée enchaîné au rocher et exposé au bec de l'oiseau, il est « l'âme exposée à toute blessure ». Les cloues, les chaînes sont l'expression du temps. En acceptant la réalité, on retrouve un certain calme, d'où la sonorité grave, mélodique du dernier vers en opposition à la sonorité douloureuse, aiguë du poème.

Le poème exprime la douleur de l'homme qui regarde la beauté des astres, ce mécanisme naturel qui est l'image du mécanisme surnaturel. Il veut avoir cette beauté,

<sup>194</sup> *Cahiers III*, op. cit., p. 13

<sup>195</sup> *Cahiers III*, op. cit., p. 21

ce qui équivaut à la mort. Obéir au mouvement des astres jusqu'à la mort, c'est subir la souffrance du temps.

L'esthétique de Simone Weil unit la souffrance et la beauté dans une vision fondée sur l'acceptation de l'univers.<sup>196</sup>

### **b) La Porte**

La porte est un poème de cinq strophes, chacune se compose de quatre vers. Les rimes sont croisées. Le rythme est de 6+7 et se changera à partir du quatrième vers de la quatrième strophe. Les cinq derniers vers sont en 5+4+4. Cette deuxième partie est la description d'une expérience mystique. Pour cette description, Simone Weil utilise des séquences impaires au début des vers. Dans la première partie, les impaires se trouvent à la fin des vers. Il est intéressant de voir que la coupure rythmique ne se produit pas entre deux strophes. Simone Weil enlève le dernier vers de la quatrième strophe et le met dans l'unité rythmique suivante, mais dans la distinction des strophes elle ne fait pas voir ce changement. Ce vers composerait-il la symétrie des nombres en augmentant le nombre de la cinquième strophe de quatre à cinq ? Où plutôt, s'agirait-il d'un vers de passage, d'un vers qui jouerait le rôle de la porte, porte qui ouvrirait la nouvelle unité rythmique ? La coïncidence à savoir que la cinquième strophe se compose de cinq vers qui tous commencent par une séquence en cinq syllabes n'est pas due au hasard, elle est voulue.

En général les césures sont très fortes à l'intérieur des vers jusqu'à la deuxième unité. Les séquences en six syllabes et les séquences en sept syllabes contiennent presque toujours une phrase complète.

Dans deux vers la limite de la séquence rythmique est visible par la ponctuation, nous y trouvons deux phrases indépendantes :

Nous voulons voir des fleurs. Ici la soif est sur nous.  
Nous n'entrerons jamais. Nous sommes las de la voir.

Ce dernier ferme la première partie. Après, le rythme change et les vers deviennent plus fluides. Simone Weil utilise l'enjambement :

Seul l'espace immense où sont le vide et la lumière  
Fut soudain présent...

<sup>196</sup> DARGAN, J., « Les condition de la création poétique », *Cahiers Simone Weil*, article cité, p. 384

Cette partie mystique se compose d'une seule phrase. Il y a deux mondes opposés dans le poème, le monde des hommes et celui du Paradis qui sont séparés par la porte. Ce poème a été publié au début du livre *Pensée sans ordre concernant l'amour de Dieu*, ici on trouve ce fragment au-dessous du titre :

Ce monde est la porte fermée. C'est une barrière, et en même temps c'est le passage.<sup>197</sup>

Dans un autre fragment Simone Weil éclaire par un autre exemple le problème de la barrière et du passage. Le mur sépare les prisonniers qui peuvent quand même se communiquer par des coups. Ainsi le mur qui les sépare permet la communication. Elle constate : « Toute séparation est un lien. »<sup>198</sup> Le poème présente l'homme devant la porte et son passage. La première strophe décrit le Paradis tel que l'homme l'imagine, un éden avec des vergers et des rivières : « Le soleil se transforme le soir dans la lune. La clarté de la lune, on croit la boire. »<sup>199</sup> Cette froideur de l'eau a pour but de soulager l'étranger qui marche sur un chemin brûlant. Dans cette première strophe on voit l'homme déraciné qui ne trouve pas de lieu qui lui est propre, il est même privé de la connaissance de ce lieu. Il est exilé sur terre, il a perdu même le souvenir du Paradis.

La deuxième strophe montre l'homme qui s'attaque à cette porte, veut passer par la force mais la porte résiste à sa volonté. Le premier vers siffle : « Ici la soif est sur nous. ». L'homme veut voir des fleurs, exige une chose comme un enfant qui se met hors de lui pour avoir l'objet désiré.

Dans la troisième strophe, l'homme fatigué tourne seulement son regard vers la porte. C'est un regard inlassable, un effort pour tenir jusqu'au bout. Ce poème est prosaïque, les vers sont longs, les effets musicaux rares par rapport aux autres poèmes. On trouve la répétition du verbe 'voir' et après, dans chaque vers de la strophe, un synonyme : « regardons », « fixons nos yeux », « voyons ». L'effort n'aboutit à rien, il est vain.

La quatrième strophe présente le renoncement complet. L'homme ne compte plus faire aboutir ses efforts, et c'est à ce moment que la porte s'ouvre toute seule. L'homme est broyé par la douleur, c'est ce qui l'empêche de vouloir encore.

La douleur tourne la clef. Elle permet de passer la porte. Elle oblige à passer de l'autre côté pour refermer la porte.<sup>200</sup>

<sup>197</sup> *Cahiers III*, op. cit., p. 20

<sup>198</sup> *Cahiers III*, op. cit., 126

<sup>199</sup> *Cahiers III*, op. cit., 167

<sup>200</sup> *Cahiers III*, op. cit., p. 215



On retrouve les sifflantes dans le vers : « laissa passer tant de silence ». Cette expérience comble l'homme, lave ses yeux, mais ne donne pas à boire. Les sifflantes indiquent que la douleur ne disparaît pas totalement. Au lieu des fleurs, des vergers et des rivières, objets de l'imagination de l'homme, il découvre autre chose. Comme dit Annette Fremont : « Dans le domaine de l'essentiel, on n'obtient jamais ce qu'on désire mais on trouve à la place de ce que l'on avait cherché, un bien supérieur. »<sup>201</sup>

Comment se manifeste ce bien supérieur ? Comment est cette plénitude ? Simone Weil ne peut pas le nommer mais seulement la suggérer par des négations : ni les vergers, ni nulle fleur. C'est une espace vide, plein de silence et de lumière. Les mots se confondent pour décrire la perfection. « Le vide est la plénitude suprême »<sup>202</sup>. Ce même moment mystique est décrit dans *L'Attente de Dieu* au cours de la récitation du Pater : Parfois les premiers mots... transportent en un lieu hors de l'espace... L'espace s'ouvre... s'emplit de part en part de silence qui n'est pas une absence de son, qui est l'objet d'une sensation positive.<sup>203</sup>

Dans cette partie mystique, ce n'est pas seulement le rythme qui change mais aussi la forme de la narration. Dans la première partie, Simone Weil utilise la forme du discours, c'est elle qui parle du point de vue humain, le temps est au présent. Dans la deuxième partie, le changement de narration est perceptible grâce à l'utilisation du passé simple. Simone Weil, contemplative fait un récit de l'événement.

### c) *Les Astres*

Le sujet du poème *Nécessité* et *Les astres* sont identiques, le ciel nocturne parsemé d'astres. La lune, objet de contemplation est symbole de la poésie, elle reflète la lumière du soleil qu'on ne peut pas regarder en face. La lune est un intermédiaire entre l'homme et le soleil comme les mots entre le monde divin et humain. Les astres sont des soleils si lointains qu'on ne peut sentir leur chaleur seulement observer leur lumière. Dans *Nécessité*, le poème exprime, souligne la douleur de l'homme qui doit obéir à cette nécessité. *Les Astres* reprennent ce sujet mais l'accent est mis sur l'expression de la distance qui sépare l'homme du ciel étoilé. Le poème se compose de quatre unités distinctes : les deux premiers vers sont la description de la distance, les trois vers suivants évoque le mouvement des astres et le problème du présent. Les vers 6,7,8,9 sont consacrés à la condition humaine, le dernier vers est mystique par son contenu et il se distingue par sa forme.

<sup>201</sup> FREMONT, A., « Corresponcance entre le poème « la porte » de Simone Weil et le récit « La grotte » d'Ali Ahmed Jan (Nager, Pakistan) », pp. 136-144, *Cahiers Simone Weil*, juin 1988, p. 137

<sup>202</sup> *Cahiers II*, op. cit., p. 17

<sup>203</sup> *Attente de Dieu*, op. cit., p. 49

Les astres sont loin, sont muets et glacés ; l'homme n'est pas capable de parcourir cette distance, il ne peut que les contempler et vivre sans la chaleur céleste, source d'énergie physique et spirituelle. Les astres nous obligent à vivre dans le présent :

Vous arrachez hors de nos coeurs les jours d'hier,  
Vous nous jetez aux lendemains sans notre aveu

Comme l'explique Simone Weil dans le fragment suivant, l'acceptation du temps liée à l'attention tournée vers le mouvement des étoiles, délivre l'homme de l'assujettissement de la force, de la nécessité :

Ce désir insatiable en nous qui est toujours tourné vers le dehors et qui a pour domaine un avenir imaginaire, nous devons le forcer à se boucler sur soi-même et à porter sa pointe sur le présent. Les mouvements des corps célestes (...) sont notre modèle à cet égard, parce que les retours y sont tellement réguliers que pour les astres l'avenir ne diffère en rien du passé.<sup>204</sup>

Le cinquième vers exprime la tristesse, l'indifférence des astres. Simone Weil reprend le neuvième vers de *Nécessité* : « A eux suspendus notre colère est vaine. ». Dans les deux cas, ces vers ferment les premières phrases des poèmes. L'allitération triple « vers vous sont vains », réunit une séquence rythmique du vers en 4+4+4 syllabes.

L'unité suivante débute par une tournure beaucoup moins réussie : « Puisqu'il le faut... ». C'est très prosaïque et didactique comme l'a remarqué Valéry à propos du poème *Prométhée*. L'homme est soumis à la nécessité, il a « les bras liés », seul son regard est libre. Il contemple la pureté de la lumière des astres, mais c'est une beauté amère à cause de la distance. Ce sentiment est exprimé par un chiasme, « pur mais amer » : r m m r. La longueur des phrases se raccourcit. Après une phrase d'une longueur de cinq vers, on trouve une phrase de deux puis des phrases d'un seul vers. Cette coupure du texte en des unités de plus en plus courtes se pointe sur l'avant-dernier vers qui est segmenté de l'intérieur : « Nous nous taisons, nous chancelons, sur nos chemin ». Forme et contenu sont en harmonie, le vers exprime le mouvement incertain de l'homme qui avance à tâtons dans la nuit obscure comme l'a décrit Saint Jean de la Croix. Dans la nuit obscure qui symbolise le labyrinthe de beauté, l'homme cherche son chemin, sans être sûr de la bonne direction. Il doit se tenir jusqu'au bout dans l'incertitude. Ce cheminement n'est qu'une longue agonie.

<sup>204</sup> *Intuitions pré-chrétiennes*, op. cit., p. 30

L'agonie est la suprême nuit obscure dont même les parfaits ont besoin pour la pureté absolue, et pour cela il vaut mieux qu'elle soit amère.<sup>205</sup>

Ceux qui se tiennent debout dans la nuit obscure, dans le labyrinthe, arrivent au centre où Dieu l'attend. Ceux qui contemplent sans relâche la beauté des astres peuvent connaître un moment de grâce :

Il est là, dans le coeur soudain, leur feu divin.

Ce poème se compose de 10 vers, 9 ont un schéma rythmique en impair : 4+4+4. Dans le dixième vers, les premières séquences sont en syllabes impaire : 3+5+4. Les deux dernières séquences sont marquées par une rime intérieure. Simone Weil a ajouté tardivement ce dernier vers et l'a retouché plusieurs fois. Le livre *Poèmes* en énumèrent quelques uns, vu l'importance génétique. Il y en a qui suivent le schéma de rime initiale de 4+4+4, mais finalement elle opte pour le schéma de rime irrégulier. Dans ce cas, le contenu est explicitement mystique, le feu des astres entre dans l'âme soudainement. Le système rimique change aussi et souligne la spécificité du dernier vers : abcdabcbda.

#### d) *La Mer*

Ce poème se compose de cinq strophes et chacune contient cinq vers ce qui est une symétrie de nombres impairs. Les vers sont écrits en 11 syllabes avec une césure après la cinquième syllabe, à l'exception du quatrième vers de chaque strophe. La forme rythmique des vers est la suivante dans l'intérieur d'une strophe : 5+6, 5+6, 5+6, 4+3+4, 5+6. Chaque deuxième vers riment, le schéma de rime est le suivant : axaxa. La cinquième strophe se distingue formellement, elle a des rimes croisées et le quatrième vers a une coupure identique des autres vers de la strophe : 5+6. Cette opposition de la forme marque le contenu différent de la strophe finale.

Ce poème est un hymne à la mer, une louange de l'espace. Dans les trois premiers vers, Simone Weil invoque la mer comme dans une litanie dédiée à la mère de Jésus : « mer docile..., mer soumise... ».<sup>206</sup> Le mot 'mer' est considéré dans cette poésie mystique comme un mot pur dont la répétition assure le contact avec le monde ineffable. Le troisième vers se compose de deux métaphores de la mer : « masse offerte au ciel » et « miroir d'obéissance ». Toutes les deux commencent par un m, qui évoque

<sup>205</sup> *Cahiers III*, op. cit., p. 94

<sup>206</sup> Simone Weil associe poétiquement ces notions à celle de la matière, symbole principal du poème, dans un écrit tardif : « Nécessité, conditionnelle, supportée par une matière (Timée) dont l'eau (baptême) est l'image. Mer, mère, matière, Marie... », dans *La Connaissance surnaturelle*, Gallimard, 1950, p. 32

la consonne initiale de la mer. La mer représente la parfaite obéissance de la matière au mécanisme de la nature ; docilité, limite et silence la caractérisent. La mer est « attente sans désir », une chose inutile pour elle-même comme la beauté.

L'action entre dans le poème par l'apparition du jour qui parcourt un chemin demi-circulaire sur le ciel ; aube, jour, soir. Son changement ne touche pas à l'immobilité de la mer. La signification du jour ne consiste pas dans le fait qu'il est une unité du temps ; dans ce cas il est source de lumière que la mer comme un miroir reflète : « elle rend le don de la clarté ». Le passage du temps n'apporte pas de changement à la mer qui est indifférent à la dimension temporelle.

A l'évocation du mouvement circulaire du jour deux moments importent pour Simone Weil, l'aube et le crépuscule comme dans le cas du poème *A un jour*. Ces deux moments de temps sont l'intersection du monde de la lumière et de l'obscurité. L'apparition de l'aile est liée à ce temps mystique, Simone Weil reprend l'image de *A un jour*. Le moment mystique est toujours inattendu, « l'aile suspendu entre le ciel et l'eau » est l'image de la grâce. Nous sommes témoins d'un moment poétique et mystique sans gravité. Dans le vers suivant, le sentiment de beauté est maintenu par l'évocation du mouvement oscillatoire.

L'eau s'évapore et retombe à cause de la pesanteur. Ce mouvement montant/descendant évoque l'échelle de Jacob, le va-et-vient des élus et des anges entre le ciel et la terre ; l'action de la grâce. Ainsi, il existe trois types de mouvement : le mouvement circulaire du jour, le mouvement horizontal des flots et le mouvement vertical des gouttes. Ce mouvement dessine la forme de la croix dans le cercle.<sup>207</sup> L'homme est crucifié à l'intersection de cette croix, représentant la détermination spatio-temporelle. La mer est la balance de la croix qui mesure l'homme. Dans la quatrième strophe, la mer pèse le bateau et la marque par un fil bleu. La mer comme balance est impartiale :

L'eau est indifférente aux objets qui y tombent, elle ne les pèse pas, ce sont eux qui s'y pèsent eux-mêmes après un certain temps d'oscillation.<sup>208</sup>

<sup>207</sup> Pour l'illustration de ces mouvements voir le dessin et l'analyse plus détaillée : GUTBROD, Gizella, « L'inconnue Simone Weil, le poète mystique », pp. 165-161, *Acta Academiae Paedagogicae Agriensis* XXIX., p. 168

<sup>208</sup> *Attente de Dieu*, op. cit., p. 93

Par l'entrée en scène du navire, la dimension humaine apparaît dans le poème. La barque errante évoque la condition tragique de l'homme, abandonné dans l'espace infini de la mer où il se perd sans avoir retrouvé son port.

Il est à noter que dans ce poème, comme dans les précédents, Simone Weil marque la césure des vers par la sonorité des mots, soulignons uniquement ceux de la strophe finale :

Pressés sur tes bords, / perdus sur ton désert.  
A qui va sombrer / parle avant qu'il périclisse. (V. 2,3)

Cette méthode technique prouve que Simone Weil était conscient de l'emplacement des césures. Dans la dernière strophe, les demi-rimes disparaissent, des rimes croisées annoncent la singularité formelle. Dans le quatrième vers, cette fois elle garde la césure au même endroit que les trois vers précédent. Ainsi la cinquième strophe se distingue par sa forme, la musicalité est renforcée par ce nouveau schéma de rime et de rythme.

Cette distinction souligne le changement de contenu de la strophe finale. Elle commence par le mot 'mer', titre et le premier mot du poème. La mer est de nouveau interpellée. L'homme mortel demande sa pitié. Dans le quatrième vers crucial se trouve la demande impérative de l'homme qui veut connaître la justice avant sa mort. Son âme a besoin de son eau purificatrice. Ces demandes ne sont que des cris vains. La mer est un monde de silence, elle ne répond pas aux hommes. L'unification avec des eaux de justice n'est possible que dans la mort, par la dissolution du moi : « L'eau est la mort, la liquéfaction ; la dissolution du moi, la matière sous sa forme complètement passive ». <sup>209</sup>

Dans le poème, la mer est la matière parfaite qui obéit au mécanisme du monde d'où sa beauté. La particularité de cette matière est sa fluidité qui permet de jouer le rôle de la balance, symbole de la justice impartiale dans l'antiquité :

La mer n'est pas moins belle à nos yeux parce que nous savons que parfois des bateaux sombrent. Elle en est plus belle au contraire. Si elle modifiait le mouvement de ses vagues pour épargner un bateau, elle serait un être doué de discernement et de choix, et non pas ce fluide parfaitement obéissant à toutes les pressions extérieures. C'est cette parfaite obéissance qui est sa beauté. <sup>210</sup>

L'utilisation du rythme dans les poèmes mystiques. Pour conclure l'analyse des poèmes mystiques nous résumons leur point commun, la distinction formelle au niveau

<sup>209</sup> *Cahiers II*, op. cit., p. 240

<sup>210</sup> *Attente de Dieu*, op. cit., p. 112

du rythme. Dans l'annexe se trouve le tableau qui résume les schémas rythmiques de chaque poème.

Les quatre poèmes constituent une unité formelle des vers mystiques. Il y a dans chacun une opposition du monde humain au monde surnaturel. Cette opposition est présente dans la forme, sans exception.

Quant au poème *Nécessité*, le contraste est obtenu par le dernier vers, qui a une sonorité différente. A l'exception de la troisième strophe, les derniers vers sont soulignés par une coupure de césure différente que dans les trois précédents.

Simone Weil cherche certainement une mise en forme de l'événement mystique dans le premier poème de cette période, dans la *Nécessité*. Le poème suivant, *La Porte* est formellement très claire, la coupure intervient dans la quatrième strophe où le contenu est explicitement mystique. Dans le cas du poème *Les Astres*, le dernier vers se distingue au niveau des rimes et du rythme, et l'expérience mystique apparaît dans le contenu. En ce qui concerne le dernier poème, *La Mer*, la cinquième strophe se distingue des quatre strophes précédentes. Le quatrième vers commence à chaque fois par une séquence paire : 4+3+4, mais dans la cinquième strophe, il y a un changement de l'emplacement de césure : la première séquence sera impaire (5+6), et il va rimer.

En général, on peut constater que Simone Weil se soucie de la symétrie dans le nombre des strophes et des vers. A l'exception du poème *Les Astres*, le nombre des strophes est identique au nombre des vers.

Dans les poèmes écrits avant la guerre, on ne trouve ni la séquence impaire ni les vers en nombre syllabique impair, ni l'intention de créer une sorte de symétrie dans le nombre des strophes.

La conclusion la plus importante concerne l'utilisation du nombre impair. Dans les poèmes mystiques. Dans tous les poèmes, la première séquence est impaire dans la partie opposée, dans la présentation de l'expérience mystique. Le nombre impair est lié au surnaturel dans la pensée pythagoricienne. En se référant à ce tableau, Emmanuel Gabellieri relève l'idée de l'utilisation de l'impair dans les poèmes et il développe la dimension pythagoricienne :

Pour les pythagoriciens, on le sait, il y a supériorité de l'impair sur le pair, en tant que l'impair est le principe *unificateur* de toutes les dualités, le principe créateur des moyennes proportionnelles, analogies et « médiété » entre les nombres pairs.<sup>211</sup>

#### 4. La poésie et le théâtre

##### a) *Chant de Violetta*

Les poèmes de *Jaffier* et de *Violetta*, se trouvent à la fin de la pièce de théâtre inachevée de Simone Weil, *Venise sauvée*. Dans le cas du poème *Violetta*, il s'agit d'un poème indépendant, on peut le considérer comme une oeuvre entière. Les quatre vers de Jaffier sont liés à l'histoire de la pièce. Cependant, il faut les analyser ensemble, le monologue de Jaffier et les paroles de Violetta forment une unité esthétique. Simone Weil confirme cette unité dans une de ses dernières lettres où elle demande la publication de cette fin de pièce :

Ce serait gentil de reproduire quelques exemplaires du recueil de vers, sans hâte (Violetta inclus, avec, avant, les quatre derniers vers de Jaffier).<sup>212</sup>

Cette pièce inachevée présente son modèle de l'homme au pouvoir qui n'exerce pas la force mais qui y renonce par pitié, pour ne pas détruire la beauté. Jaffier, le protagoniste principal est à la tête du complot des Espagnols contre Venise, ville symbole de la beauté. Cette conjuration est un fait historique qui a eu lieu en 1618 et qui avait pour but de mettre Venise au pouvoir du roi d'Espagne à l'aide des mercenaires étrangers au service de la ville. Jaffier, le chef militaire du complot à toutes les chances de triompher, mais il va dénoncer la conjuration au Conseil des Dix à la veille de sa réalisation pour sauver la ville. Son amour pour Violetta, fille du secrétaire du conseil, sera déterminant dans sa décision<sup>213</sup>. Jaffier cause ainsi la mort des conjurés dont entre autres celle de son meilleur ami. Tout au long de l'acte III, nous sommes témoins de sa lutte intérieure. Finalement il va partager le sort de son ami. Jaffier représente la mort, nous sommes à l'aube de la fête de la ville. Il sort de la nuit. Violetta est la vie qui salue l'arrivée du jour. Les quatre vers de Jaffier ne constituent pas un poème indépendant. Ces vers introduisent l'éloge de Violetta, font le contrepoint esthétique, sont à mi-

<sup>211</sup> GABELLIERI, Emmanule, *Etre et don. Simone Weil et la philosophie*, op. cit., p. 266

<sup>212</sup> *Ecrits de Londres*, op. cit., p. 228

<sup>213</sup> Nous n'explorons pas la lecture biographique de la pièce, nous signalons uniquement que Simone Weil commence à l'écrire en 1940, après avoir quitté Paris, ville ouverte, laissé aux mains des Allemands. (Un officier allemand va refuser à la fin de guerre à faire sauter la ville.) Elle cherche à formuler une tragédie dans l'esprit grec où un être pur arrête le mal. Nous regardons l'aspect formel de la pièce de *Venise sauvée*, nous tentons uniquement à situer le personnage de Violetta.

chemin de la poésie. Il s'agit d'un passage lyrique en 13 syllabes, il est légèrement rimé :

La mort vient me prendre, À présent la honte est passée.  
A mes yeux bientôt sans regard que la ville est belle !  
Sans retour il faut m'éloigner des lieux des vivants.  
On ne voit nulle aube où je vais, et nulle cité.

Cette pièce est inachevée, la fin est établie mais l'élaboration de quelques dialogues manque. Comme dans les tragédies grecques où la parole de certains personnages était accompagnée de la musique, elle prévoit dans des dialogues des vers et de la prose. Le complot, l'action n'est pas mis au centre mais le troisième acte où Jaffier doit se décider. Simone Wei a particulièrement travaillé cette partie de la pièce, les monologues de Jaffier. Elle utilise une prosodie normale pour les personnages de la pièce, mais les grandes paroles des personnages importants tels que l'apprenti, l'ami de Jaffier et les deux protagonistes principaux, Jaffier et Violetta sont en vers. La parole de Violetta et de Jaffier se distinguent, les vers qui comportent 14 syllabes pour les autres personnages cités, ont 11 ou 13 syllabes. L'utilisation de l'impair est voulue par Simone Weil, elle marque son projet d'écriture à la fin du deuxième acte inachevé

Cet acte, comme le précédant, est écrit pour la plus grande part en vers blancs de 14 syllabes. Les Mercenaires parlent en prose ; Violetta en vers blancs de 11 syllabes (5-6) ; Jaffier lui donne la réplique en vers blancs de 13 syllabes (5-4-4). Ou en 11 aussi ? Ou Violetta en 13 ? ou 12 (4-4-4) ? Autres exceptions ? Les vers de Violetta et ceux de Jaffier quand il donne la réplique à Violetta sont rimés, mais rimes très faibles (allant jusqu'à l'assonance ?) et groupées par 4, 5 ou 6.<sup>214</sup>

Simone Weil prévoit un alexandrin régulier, elle n'est pas orthodoxe dans son concept ; la tendance est cependant nettement la mise en valeur des formes impaires. La tendance vers le lyrisme dans la forme de la pièce est évidente dans les deux monologues de Jaffier où sa douleur éclate une fois dans neuf vers de neuf syllabes et dans un monologue de sept vers aussi de neuf syllabes.<sup>215</sup> Ses paroles, à la fin de la pièce ; sont écrits en 13 syllabes et sont faiblement rimés. Simone Weil note à propos de ce personnage qu'il est « Etre pur = invariant. »<sup>216</sup> Il accepte le vide, la mort, et ainsi empêche la destruction de la ville de Venise, symbole de la beauté. Il arrête le mal, le complot ; il est épris par la beauté de la ville, dont est originaire son amour Violetta. Jaffier tombe dans le piège du beau et s'arrête. « La réalité entre en lui parce qu'il a fait

<sup>214</sup> *Poèmes, suivis de Venise sauvée*, op. cit., p. 97

<sup>215</sup> *ibidem*, p. 121, p. 122

<sup>216</sup> *ibidem*, p. 44



attention. »<sup>217</sup> Son action est belle, « l'action serait comme un langage. Comme les oeuvres d'art ». <sup>218</sup> Le surnaturel entre en Jaffier au moment quand il est immobilisé par le beau. Simone Weil veut mettre en valeur cette beauté par les paroles musicales, écrites en impair.

Jaffier meurt et sauve la ville. Après la nuit et la mort, Violetta fait l'éloge du jour naissant et de la beauté de sa ville, elle laisse éclater sa joie. Selon Andriano Marchetti, l'éloge est la forme poétique adéquate pour exprimer la beauté mystique. <sup>219</sup> L'éloge sert à chanter les louanges d'une chose parfaite, par l'éloge on veut prolonger la parole au-delà d'elle-même, il est une continuité entre la parole et le silence.

La beauté de la ville a d'origine divine comme dit Jaffier lui-même : « une chose telle que Venise, aucun homme ne peut la faire. Dieu seul »<sup>220</sup>. Cette joie trouve son éclat dans le contraste avec l'agonie de Jaffier, sort du contexte du drame, les vers de Jaffier et de ceux de Violetta se répondent, se complètent, il s'agit d'une impossible union entre homme-femme, entre la vie et la mort :

Qu'après une agonie parfaitement et purement amère, l'être disparaisse dans un éclatement de parfaite et pure joie.<sup>221</sup>

La joie de Violetta est éphémère, Simone Weil caractérise ainsi Violetta : « L'innocence heureuse. (...) c'est un bonheur précaire, fragile, un bonheur de hasard. »<sup>222</sup>

*Le chant de Violetta* est en forme saphique. Pendant son séjour à New York, Simone Weil récitait les vers de Sapho et dans son exemplaire de la poétesse grecque, elle commençait à traduire ses poèmes. L'utilisation de cette forme s'explique par la conception grecque de la pièce. Sapho invente une nouvelle sorte de lyre pour accompagner ses chansons, chez Simone Weil la musicalité, la sonorité est primordiale. Elle utilise une forme de rime originale : abcd ecfg abcd ecfg exxx. <sup>223</sup> L'allitération joue un très grand rôle, elle multiplie ce précédé musical si aimé dans la première strophe :

<sup>217</sup> ibidem, p. 47 (Les notes de Simone Weil concernant l'écriture de la pièce, se trouve dans ses *Cahiers*, que les éditeurs ont mis au début de la pièce.)

<sup>218</sup> ibidem, 45

<sup>219</sup> MARCHETTI, A., « Rhétorique et silence », *Cahiers Simone Weil*, aricle cité, p. 41

<sup>220</sup> acte II, scène XIII

<sup>221</sup> *Cahiers III*, op. cit., p. 88

<sup>222</sup> *Poèmes*, op. cit., p. 48

<sup>223</sup> L'analyse génétique démontre que cette strophe est lié ultérieurement aux quatre autres strophes, les paroles du chœur intervenaient dans des versions antérieures.

« sourire suspendu soudain sur... ». Les *s* de ce poème ne vont pas donner l'effet sifflant du poème *Nécessité*.

Le mot 'jour' commence et ferme cet éloge comme dans le cas du poème *A un jour*. Il y a la même image de l'aile utilisée également dans le poème *La Mer*. Il y a 'suspension' et 'silence' ; l'air est muet et la mer attend. Une phrase prosaïque commence la troisième ligne de la strophe finale : « La mer calme attend ». Elle rime avec la première phrase de Jaffier, « La mort vient me prendre ». Ainsi sont formellement liés dans la même unité le texte de Jaffier et celui de Violetta.

Les coupures des césures se trouvent après les cinquième syllabes, le schéma de rythme est partout respecté : 5+6. Le poème se compose de 5 strophes en vers saphique de 11 syllabes. L'impair 5 joue un grand rôle également dans d'autres poèmes, *La Porte* est de 5 strophes et la partie mystique contient 5 vers. Le plus important est le fait que les coupures se produisent après la cinquième syllabe dans la majorité des vers des poèmes weilien. Emmanuel Gabellieri a raison d'attirer l'attention à l'utilisation particulière du nombre 5 dans les poèmes. Il en donne la dimension philosophique en se rappelant que le nombre 5 dans la pensée pythagoricienne est la Pentade, nombre essentiel constituant le monde divin :

L'ordre du monde est symbolisé par le quatre – la *Tétraktys* sacrée du pythagorisme initial. Mais il apparaît nécessaire que la source de cet ordre soit un nombre supérieur, capable d'unifier et de surplomber le jeu des oppositions mondaines. Le nombre *cinq* symbolise donc (...) la réalité divine en tant qu'elle est source transcendante de toutes les harmonies de contraires (pairs) par lesquels le monde est constitué.<sup>224</sup>

Simone Weil pythagoricienne dans sa pensée, concernant ses réflexions esthétiques, introduisait systématiquement dans ses vers le nombre 5. Elle prenait du soin de construire les vers autour de ce nombre, dont la présence est cachée mais perceptible et qui représente le point infiniment petit, un point tournant vers le surnaturel :

Simone Weil a utilisé de manière discrète, infinitésimale, un rythme à la fois *impair* et *pentadique* pour exprimer l'événement de la grâce. Certes il n'y a pas à notre connaissance de texte avouant explicitement cette construction poétique.<sup>225</sup>

<sup>224</sup> GABELLIERI, Emmanuel, *L'Etre et le don. La Philosophie de Simone Weil*, op. cit., pp. 266-267. (Voir également le rapport de la Pentade à la balance pythagoricienne, première partie, chapitre B, note 16.)

<sup>225</sup> *ibidem*, p. 267



## C. Deux approches de la technique weilienne

### 1. L'approche acroamatique

Simone Weil se soucie de la sonorité des poèmes, de l'aspect corporel, matériel de la poésie. Elle récitait ses propres vers à ses amis comme par exemple à Jean Lambert, le gendre d'André Gide.<sup>226</sup> Paul Valéry trouve une distinction entre la prose et la poésie du point de vue de l'application du corps. Au cours de la lecture d'un roman, le corps est négligé, l'imagination de l'homme est plongée dans un monde fictif. Tout autre est la situation à propos de la poésie où tout le corps est impliqué :

La poésie doit s'étendre à tout l'être ; elle excite son organisation musculaire par les rythmes, délivre ou déchaîne ses facultés verbales dont elle exalte le jeu total, elle l'ordonne en profondeur, car elle vise à provoquer où à reproduire l'unité et l'harmonie de la personne vivante.<sup>227</sup>

Valéry souligne l'importance de l'ouïe ; « l'organe par excellence de l'attente et de l'attention »<sup>228</sup> qui perçoit les sons, l'apparition physique des vers. Il accorde un rôle principal à la musicalité dans la poésie, l'ouïe en devient l'organe principal. L'attente que le son comble l'auditeur de la musique où de la poésie, est la source de joie primordiale dans la réception artistique. L'approche acroamatique paraît le moyen le plus adéquat de faire la synthèse de la technique poétique weilienne.

Nous pensons nécessaire de résumer en quelques lignes les caractéristiques principales de la méthode acroamatique. Essentiellement elle vise l'analyse du texte littéraire du point de vue de sa sonorité, de son rapport à l'ouïe. Le fait qu'un poème est une unité sonore passe souvent inaperçu dans des analyses qui mettent l'accent sur la forme écrite, sur l'aspect spatial de l'oeuvre. L'ouïe est employée au sens large du terme, outre les caractéristiques 'physique' du signifiant, cette méthode examine la question de l'écoute et de l'entendement. La sensibilité auditive est souvent mise à l'écart au cours des analyses, dans notre étude nous essaierons de réhabiliter l'usage de l'oreille sur différents niveaux.

Dans un premier temps nous regarderons de près le paysage sonore des poèmes, le niveau physiologique de l'ouïe. Ensuite nous élargirons notre investigation par l'analyse

<sup>226</sup> PETREMENT, Simone, *La Vie de Simone Weil II*, op. cit., p. 296

<sup>227</sup> VALÉRY, Paul, *Oeuvres I*, op. cit., pp. 1374-1375

<sup>228</sup> ibidem, p. 1462

du rôle de l'écoute. Nous distinguons ainsi la notion de l'ouïe, synonyme d'entendre à celle de l'écoute selon la définition de Barthes :

*Entendre* est un phénomène physiologique, *écouter* est un acte psychologique.<sup>229</sup>

En dernier lieu nous décrirons l'écoute philosophique, la perception du monde sera traitée du point de vue ontologique.

Le paysage sonore des poèmes de Simone Weil a deux caractéristiques importantes la manipulation du rythme et l'architecture consonantique.

Le rythme assure l'organisation temporelle du paysage sonore. La question de la temporalité est étroitement liée à la recherche acroamatique. Barthes, comme Valéry, est parmi ceux pour qui la connaissance, la perception du monde se fait primordialement par l'ouïe. Il place au premier rang l'usage de l'oreille dans la hiérarchie des sens :

L'audition, elle semble essentiellement liée à l'évaluation de la situation spatio-temporelle (l'homme y ajoute la vision, l'animal l'odorat).<sup>230</sup>

L'appropriation de l'espace temporel est ordonnée par le rythme, Barthes dans sa réflexion accorde un rôle primordial à cette notion :

Bien avant que l'écriture fût inventée ... quelque chose a été produit qui distingue peut-être fondamentalement l'homme de l'animal la reproduction intentionnelle d'un rythme...<sup>231</sup>

La primauté du rythme parmi les procédés formels de la poésie est incontestable. Simone Weil respecte et renouvelle la théorie classique de l'art en amenant dans sa théorie et dans sa pratique l'esprit pythagoricien. Elle utilise de rimes très complexes sous l'influence de Valéry pour souligner l'unité rythmique de base, le vers. L'emploi abondant de la rime renforce la musicalité des poèmes, musicalité fondée par la pulsation rythmique. Les résonances acoustiques des fins des vers contribuent significativement à l'architecture sonore. Pour souligner l'importance de l'utilisation de l'impair nous nous référons à Jankélévitch dont les réflexions philosophiques sur la création artistique sont très proches de l'esthétique weilienne. Il accorde un rôle particulier à l'utilisation de l'impair quand il examine le rapport de la poésie et de la musique :

<sup>229</sup> Roland BARTHES, *L'obvie et l'obtus, Essais critiques III*, Seuil, cool. "Tel Quel", 1982, p. 217

<sup>230</sup> *ibid.*, p. 218

<sup>231</sup> *ibid.*, p. 220

... s'il n'est pas tout à fait faux de dire que l'on cesse de parler quand on récite un poème, s'il est vrai que la poésie est une sorte de musique impure qui tend vers la musique pure pour en elle devenir muette, elle n'en est pas moins lourde de mots usés jusqu'à la platitude (...), ces mots ne peuvent donc pas rivaliser avec la jeunesse éternelle des sons. La poésie, surtout la plus impaire, doit se battre contre les mots inertes, souillés d'associations, banalisés par les stéréotypes et transis dans leur préférences, voilà pourquoi la poésie représente une victoire en un sens plus miraculeuse que la musique, car la musique, vague par essence et soluble dans l'air, ignore ces entraves.<sup>232</sup>

Simone Weil n'établit pas un rapport direct entre la notion de l'impair et de la musique comme le fait Jankélévitch mais ce rapport est sous-entendu.

Pour étudier l'aspect corporel des vers, la sonorité des mots, nous partons de l'idée weillienne selon laquelle il y a une rupture entre le corps et l'âme. Simone Weil pense que la crise de l'art est due à cette rupture :

L'art n'a pas d'avenir (...) à cause de cette rupture du pacte véritable entre le corps et l'âme.  
(Remarque que l'art grec a coïncidé avec les débuts de la géométrie et avec l'athlétisme.  
L'art du moyen âge avec l'artisanat ...)<sup>233</sup>

Cette critique de l'art moderne souligne l'importance de la sensibilité, les oeuvres d'art qui sont les représentations physiques de la beauté, touchent à notre sensibilité, à notre vue, à notre ouïe, selon leur mode d'expression et certainement dans le domaine de la poésie c'est une suite sonore que nous percevons. L'importance de l'aspect physique, corporel est exprimée différemment dans un autre fragment des Cahiers. Dans ce cas, Simone Weil se soucie du rapport qui existe entre le corps et le monde :

Associer le rythme de la vie du corps (la respiration y mesure le temps) à celui du monde (rotation des étoiles), sentir constamment cette association (sentir, non pas simplement savoir), et sentir aussi l'échange perpétuel de matière par lequel l'être humain baigne dans le monde.<sup>234</sup>

Nous trouvons que l'idée centrale qui y figure notamment que le corps est le seul moyen à travers duquel nous pouvons entrer en contact avec le monde souligne le rôle de la sensibilité.

Par ces réflexions esthétiques de Simone Weil nous avons traité du point de vue théorique le problème de sonorité. Nous avons voulu démontrer l'importance qu'elle accorde à l'expérience physique dans l'art. Dans sa pratique poétique l'aspect physique des mots, leur sonorité est soulignée, principalement dans la construction consonantique. Comme nous l'avons mentionné Simone Weil est très influencée par

<sup>232</sup> Vladimir JANKÉLÉVITCH - Béatrice BERLOWITZ, *Quelque part dans l'inachevé*, Gallimard, 1978, p. 210

<sup>233</sup> Simone WEIL, *Cahiers I.*, Plon, 1970, p. 73

<sup>234</sup> *ibid.*, p. 159

l'oeuvre théorique et pratique de Paul Valéry. Valéry met l'accent sur la forme, il se soucie du rôle équitable du signifié :l

sons du langage ... une importance égale (égale, vous m'entendez bien!) à celle du sens<sup>235</sup>

Nous pouvons observer de près le travail sonore de Valéry dans cet extrait du *Cimetière marin* :

Et comme aux dieux mon offrande suprême,  
La scintillation gèreine gème  
Sur l'altitude un dédain souverain. IV. 4,5,6

Dans l'architecture sonore de ses poèmes, le son s est très productif comme dans les poèmes de Simone Weil. Regardons de près le travail sonore dans les vers chez Simone Weil. Prenons le son s, et regardons son rôle dans la genèse du poème intitulé *Chant de Violetta*. Dans une ébauche des manuscrits du poème nous trouvons cette variante :

Jour béni, toi qui viens, le plus beau des jours,  
Sur les mers, sur ma ville aux mille canaux,  
Soleil qui vas percer, soulever nos coeurs  
    Dans ta calme aurore,  
Te voici, tu souris, tu montes soudain!

Cette strophe sera condensée en deux vers dans la version finale à cause du rôle générateur du son s :

Jour qui viens si beau, sourire suspendu  
Soudain sur ma ville et ses mille canaux I. 1,2

L'alliteration, en tant que la répétition de la consonne initiale au début des mots est la figure préférée de Simone Weil. Dans cet extrait du poème *A un jour* nous en trouvons plusieurs exemples :

Mille fois mille âmes désertes  
Saluent ce jour déjà perdu.  
Ces mille et mille jours inertes  
sont un jouet vil et vendu. VII. 1,2,3,4

Il nous paraît intéressant de voir la naissance de cette image « jouet vil et vendu ». On peut observer que dans les étapes successives Simone Weil change l'image mais garde le procédé poétique, l'alliteration :

<sup>235</sup> Paul VALÉRY, *Le Bilan de l'Intelligence*, Pléiade, p. 1079

Dans mille et mille âmes désertes  
On t'aura tué, jour béni.  
Tu n'es plus que des cartes inertes  
Pour un grand jeu jamais fini.

Dans mille et mille âmes avides,  
Jour béni, tu seras perdu;  
Tes mille et mille temps arides  
Sont les dés d'un jeu défendu.

Il y a des vers qui naissent d'un seul coup, leur sonorité est tellement parfaite que Simone Weil n'y touche plus au cours de la longue gestation du poème *A un Jour*. Dans cet exemple de vers « Monte, illumine, allume, accours! (XIV.4) », les phonèmes identiques successifs évoquent une certaine légèreté et fluidité qui expriment la montée du jour naissant. Citons pour le plaisir de l'oreille la suite de ce vers qui a demandé un certain temps d'élaboration mais qui a pu maintenir cette pureté sonore :

Ta flamme glisse d'heure en heure;  
Ton aile à l'éclat calme effleure  
Tour à tour les pâles pays. XIV. 5,6,7

Les beaux vers nous invitent à les prononcer, à les réciter. Jacques Derrida décrit ce besoin quand il parle du rapport de l'écriture et de la parole :

L'écriture est un corps qui n'exprime que si on prononce actuellement l'expression verbale qui l'anime, si son espace est temporalisé. Le mot est un corps qui ne veut dire quelque chose que si une intention actuelle l'anime et le fait passer de l'état de sonorité inerte (Körper) à l'état de corps animé (Leib)...<sup>236</sup>

Comme nous l'avons mentionné, le rythme se définit par rapport au moment d'arrêt, au moment de silence qui est introduit à l'intérieur des vers sous forme de césure. Ces moments d'arrêt et de repos sont soulignés d'une façon très originale chez Simone Weil. La répétition des sons identiques marque l'emplacement des césures :

|  |                      |
|--|----------------------|
| Les reflets du soir / feront luire soudaine      | III. 1               |
| Pressés sur tes bords, / perdus sur ton désert.  |                      |
| A qui va sombrer / parle avant qu'il périclisse. | V. 2,3 <i>La Mer</i> |

|  |      |                  |
|--|------|------------------|
| Déchirez les <u>ch</u> airs, / <u>ch</u> âînes de clarté pure. | IV.1 |                  |
| <u>C</u> loués sans un gri / sur le point fixe au Nord,        | IV.2 | <i>Nécessité</i> |

Une utilisation aussi consciencieuse des voyelles que celle des consonnes doit être mentionnée à la fin de notre réflexion sur la sonorité des poèmes. Nous avons cité le sifflement des vers dans le poème *Nécessité*, une douleur humaine y était décrite par l'emploi abondant du son s. L'homme se révolte contre cette condition, dans le dernier vers du poème il y a un changement d'attitude appuyé par un changement de la tonalité

<sup>236</sup> Jacques DERRIDA, *La Voix et le phénomène*, PUF, 1972, p. 91



des voyelles. L'acceptation de la douleur et de la mort, l'obéissance et la soumission au règne de la nécessité est exprimée par un vocalisme grave :

Déchirez les chairs, chaînes de clarté pure.  
Cloués sans un cri sur le point fixe au Nord,  
L'âme nue exposée à toute blessure,  
Nous voulons vous obéir jusqu'à la mort.

Dans cette poésie philosophique nous avons peu d'images et rares sont celles qui se rapportent à notre écoute. Quelques-unes ont une résonance acoustique « glissement de l'aile », « le calme s'étende », « les lois écrasent les vastes années », « les heures croulent en poussière ». Ces images proviennent de la première période poétique qui est plus riche en parole. Pendant la période mystique le paysage sonore se réduit à l'évocation des cris humains qui se heurte au silence divin. Dans la conception mystique Dieu est absent du monde, l'homme remplit ce vide insupportable par des bruits des occupations secondaires.

Le silence y est défini comme un état parfait qui s'oppose au monde humain et à son bruissement. Le mot silence est lié à la notion de la hauteur qui montre son origine divine. Dans le monde humain ici-bas le remords, cette parole intérieure ronge l'âme, ou cette parole blasphème les formes du temps divin, les jours et les saisons. Le moment mystique, décrit dans le poème *A un jour* relie les deux mondes, établit le contact :

Que d'un chant d'ange l'aube appelle  
Un coeur soudain muet et clair  
A la douceur de la nouvelle  
Qui palpite éparse dans l'air.                      XV. 1,2,3,4

L'entre-deux monde y est exprimé par la palpitation dans l'air d'une nouvelle qui peut être l'annonce du jour, l'annonce d'un message divin. L'expérience mystique se produit subitement, le coeur est pris « soudain » par ce moment. Ce moment imprévu ne dure pas, il est à l'intersection du haut et du bas. Le vol de l'ange, la palpitation des ailes, images qui expriment ce moment reviennent souvent dans la poésie de Simone Weil :

Les reflets du soir feront luire soudaine  
L'aile suspendue entre le ciel et l'eau.                      *La Mer* III. 1,2

L'aile est liée à la notion de « mot » dans *Prométhée* :

Les mots ailés vont à travers les âges  
Par monts, par vaux, mouvoir les cœurs, les bras. IV. 6, 7

Dans ce cas les mots ont un rôle divin celui du messager qui est porteur de bonheur. L'ange est le messager par excellent dans la tradition chrétienne, sa parole est accompagnée de la musique. Le chant d'ange est parfaitement pur. Cette musique s'apprête à l'expression du moment mystique parce que la musique a un rapport direct avec la sensibilité, elle est capable de faire sentir le moment ineffable de cette expérience.<sup>237</sup> La musique d'origine divine est pure et fait sentir le silence de Dieu :

Il naît des chants purs comme le silence. V. 9 *Prométhée*

Ce silence est un silence plénitude et non pas un silence vide, sans mots comme Simone Weil le décrit dans son expérience mystique. Dans chaque poème de Simone Weil l'opposition du cri humain et le silence divin est présent. L'homme crie sa douleur et ne reçoit pas de réponse, seulement au cours du moment mystique sera transformé ce silence vide en silence plénitude.

Regardons de près la représentation du motif 'cri' dans les poèmes. Nous pouvons parler d'une certaine évolution de ce motif. Dans la première période poétique le mot 'cri' a une signification différente de celle de la période mystique. Le mot n'est pas encore réduit à la seule expression de la douleur humaine, il est présent comme 'cri de joie' (*Éclair*, II.2), 'cri d'animal' (*Prométhée*, I.9), 'cri d'enfant' (*Vers lus au goûter de Saint-Charlemagne*, I.1). Au cours de cette première période créatrice nous avons d'autres bruits humains qui accompagnent les cris exempts de connotation mystique tels que « les pas d'homme » (*Éclair*, II.2), « les bruits humains » en général (*Éclair*, II.2). Le paysage sonore est encore riche des sons naturels tels que l'évocation du « coups de rame » (*Éclair*, III.2) et nous trouvons des bruits artificiels du travail tels que « le cri de machine » (*Éclair*, IV.4), « Le heurt aux détours de la mine » (*Éclair*, IV.2). Dans la période mystique tout se concentre à la représentation de deux mondes, leur opposition est exprimée par l'antithèse de 'cri' et du 'silence'.

La parole pourrait servir d'intermédiaire, Dieu pourrait rompre le silence et répondre aux cris humains selon la volonté des hommes. Effectivement, l'homme n'est pas présenté en tant qu'un être solitaire initialement. *Prométhée*, poème de la première

<sup>237</sup> Claude Levi-Strauss formule ainsi le rapport de la musique à la sensibilité : « Du fait qu'il n'y a pas de mots dans la musique résulte que, ne signifiant pas, elle relève tout entière de la sensation. » Claude LEVI-STRAUSS, *Regarder, écouter, lire*, Plon, 1993, p. 104

période décrit des scènes où l'entente existe entre les hommes même au niveau le plus intime :

L'âme se parle et tâche à se comprendre.  
Ciel, terre et mer se taisent pour entendre  
Deux amis, deux amants parler tout bas.      IV. 8,9,10

L'homme, dans cette interprétation reçoit la capacité du langage par lequel il peut concevoir un monde harmonieux. Un monde qui conformément à l'esprit pythagoricien marche selon les nombres, un monde où la langue n'est pas souillée de mensonge :

La voix qui compte a su chasser les ombres.  
Sans un mensonge elle parle à la voile.      V/3,6

La possibilité de ce monde harmonieux où par la magie des mots l'homme est maître de la nature disparaîtra dans les poèmes tardifs. L'homme a une soif inextinguible de la parole. Dans le poème *La Mer* il interpelle sans cesse le monde divin représenté par cette masse de matière obéissante. L'indifférence de cet univers doit être rompue, l'homme demande un signe de parole. Simone Weil place ce mot "parole" dans une position centrale, elle le met au milieu de la strophe finale :

Mer vaste, aux mortels malheureux sois propice,  
Pressés sur tes bords, perdus sur ton désert.  
A qui va sombrer parle avant qu'il périsse.  
Entre jusqu'à l'âme, ô notre soeur la mer;  
Daigne la laver dans tes eaux de justice.

Toute interrogation pratique et théorique de la poésie se porte chez Simone Weil sur l'interprétation de la notion de silence. Simone Weil absolutise la notion du silence qui devient notion-clé de sa théorie poétique. Dans cette conception métaphysique les mots se définissent par rapport à ce silence transcendantal.

Simone Weil attribue une grande importance à l'idée de l'aspect corporel du mot et à sa réalisation sonore. Nous avons analysé le caractère consonantique de ses poèmes en évoquant l'aspect théorique des sons. Cette méthode d'analyse, notamment la mise en parallèle du côté théorique et pratique a été employée dans notre investigation sur les phénomènes purement musicaux comme le rythme, la rime et le nombre impair. Nous pouvons constater que les deux périodes poétiques se distinguent. La deuxième période, la période mystique utilise une coupure de rythme, une forme de rime simple et des vers impairs. Cette distinction souligne l'importance que l'expérience mystique exerce

sur la pratique poétique de Simone Weil. Nous avons analysé essentiellement la présence de trois notions, la notion de cri, de parole et de silence. Nous avons suivi leur changement qui comprenait la réduction du paysage sonore à l'ultime opposition du cri et du silence où le rôle intermédiaire de la parole n'était plus possible. Le moment mystique recherché dans les poèmes tardifs établit le contact entre le monde humain et le monde divin. Simone Weil essaie de sonder par le moyen de la poésie cet autre monde, elle tente d'aller par l'intermédiaire des mots vers le silence divin.

## **2. L'approche génétique**

La présentation de la naissance du poème *A un jour* permet de voir le plus près possible la pratique poétique weilienne. Dans l'annexe se trouve la transcription génétique du poème dont l'analyse profonde n'est pas envisageable dans le contexte de cette thèse. Quelques procédés importants sont présentés afin qu'on puisse être sensibilisé à la mise en pratique concrète de la théorie poétique. La technique weilienne ne peut pas être mieux démontrée que par l'approche génétique. Comme c'est une approche littéraire relativement nouvelle, quelques phrases en résument l'essentiel. L'actualité de cette méthode est évidente vu le fait que les rédacteurs des *Oeuvres complètes* de Simone Weil envisagent la publication du tome des poèmes.

Effectivement, la méthode de la critique génétique a été lancée par un groupe de travail qui s'occupait de l'établissement des éditions critiques.

La critique génétique représente un changement fondamental dans la critique littéraire. Elle ne reconnaît plus la suprématie du texte et met l'accent sur le processus de l'écriture. L'écriture n'est plus conçue en tant que processus téléologique en vue de la création du texte imprimé. Le texte imprimé n'est jamais parfait, il ne représente qu'un moment de stabilité, un moment de saturation. Pour le généticien le texte est un tissu mobile à l'opposition de la conception des structuralistes pour qui le texte représente un système clos. Le généticien, proche de la pensée valéryenne, s'intéresse plutôt à l'exercice de l'esprit qu'à son produit. Selon cette conception un ouvrage n'est jamais achevé, mais abandonné. Le généticien tente de saisir ce texte en mouvement, essaye de définir le caractère des changements, les allers-retours sont nombreux, il y a des détours, des directions abandonnées le mouvement n'est jamais linéaire.

Nous essayons de décrire la genèse *A un jour* sous cet nouvel aspect. Ainsi nous évitons de comparer les versions successives au texte définit pour ne pas tomber dans le piège de nous occuper des versions les plus proches de ce texte et négliger ceux qui tracent le chemin vers d'autres directions. Toutes les versions doivent être prises en considération et appréciées pour leurs propres valeurs.

La Bibliothèque Nationale conserve un grand nombre de brouillon du poème plus de 260 pages. Elles ont permis de retracer étape par étape la genèse du poème. Il est très rare que le généticien dispose d'une source de document si important. La critique génétique a ses limites de travail à cause du manque de manuscrits complet ou insuffisant. Mme de Lussy, responsable du fond Simone Weil nous a rendu accessible le dossier de travail sous forme de photocopies. Ce dossier de 140 pages regroupe en seize états principaux les brouillons qui ont été cotés de A à P. Le résumé des pages se trouve dans l'Annexe après la transcription génétique des strophes.

Dans les versions A,B et C le poème atteint 8 strophes, à ce moment Simone Weil ouvre un cahier pour continuer à travailler sur le poème qui devient de plus en plus long. Il atteint son ampleur maximale de XVI strophes au cours des étapes successives de ce cahier, de version D à H. La rédaction du poème est terminée vers 1938, mais le travail n'est pas fini. Nous assistons à une mise au point dans les quatre versions suivantes. Après sa fuite de Paris en 1940, Simone Weil essaiera de reconstituer le poème de mémoire dans la version M. La version N sera envoyée à une ami de cagne, à Guillaume Guindecy, elle lui confie une copie dactylographiée pour que le poème ne se perde pas. L'étape suivante, la version O est un texte de confrontation, Simone Weil ayant reçu le texte laissé à Paris le compare à la version de mémoire et en même temps retouche quelques strophes. Elle travaille sur le poème jusqu'à sa mort prématurée deux ans plus tard. La dernière version, la version P garde les corrections effectuées à l'hôpital.

Nous avons tenté de retranscrire l'intégralité de ce dossier, mais naturellement on ne peut pas échapper à l'erreur de la subjectivité. La lecture matérielle dépend de la personnalité de son lecteur qui sait ce qu'il veut lire. La bonne connaissance du texte définitif influence l'attention au cours de la retranscription du texte. Le travail était long et minutieux. Nous avons utilisé la transcription synoptique qui met les différentes variantes l'une sous l'autre. Nous avons voulu mettre en évidence la progression du

poème, comparer les changements vers par vers. Nous avons obtenu un avant-texte de 30 pages où nous pouvons observer strophe par strophe et à l'intérieur de chaque strophe vers par vers les corrections.

A titre d'exemple, nous regardons de près quelques aspects de ce travail pour illustrer comment la forme fixe fait naître le poème. La forme essentielle, le rythme est donné préalablement, les octosyllabes utilisés ne permettent pas un jeu avec les césures. Le travail sur la rime, la construction de la suite des strophes et le caractère des corrections seront traités uniquement en grande ligne.

### La question de la rime

Dans le texte définitif le poème se compose de 16 strophes de 10 vers. La disposition des rimes est complexe nous trouvons une alternance de rime croisée, de rime plate et de rime embrassée : ababccdeed.

Pour illustrer le rôle primordial de la rime nous pouvons citer l'exemple de la genèse du poème *Été* de Valéry où le couple de rimes ruches/cruches à elle seule déclenche l'écriture. Comme la rime en général se fixe dès le début son changement est rare. Valéry dans ce poème, lors d'une deuxième étape essaye de la changer mais très vite il revient à l'état primitif.

Le poème *A un jour* a une disposition de rime beaucoup plus complexe que celle du poème *Été* Simone Weil change très rarement la rime au cours de la longue élaboration de son poème. Nous devons préciser que le changement de mot de même sonorité n'est pas considéré par nous comme changement de rime. La strophe XII, vers 2 se termine dans les variantes successives comme suit : plié, dénié, pliés, dépliés, pieds, déniés, oubliés, liés ; dans ce cas il faut parler de la recherche de la rime. Notons tout de suite la méthode de travail de Simone Weil qui revient souvent à l'ancienne rime, à l'ancien vers. La construction des strophes n'est pas linéaire. Un vers d'une étape ancienne peut être reconsidéré et rejeté de nouveau. Le vers cité était le vers le plus longuement travaillé.

Analysons la deuxième partie de cette douzième strophe où nous avons un exemple très intéressant de changement de rime :

D 4        Même en marche au milieu d'un champ  
              L'opprobre et l'amère fatigue  
              Barrent comme une morne digue  
              Les flots du matin caressant.

E 8        L'opprobre et la fatigue amère  
              Ont arrêté mieux que la pierre  
              Les flots du matin caressant.

Le couple de rimes 'fatigue/digue' sera remplacé par le couple 'amère/pierre' et ce changement est dû à la simple inversion de l'épithète et du nom du syntagme 'amère fatigue' en 'fatigue amère'. Simone Weil continue à jouer avec les rimes. Dans l'étape suivante elle modifie la rime :

G 12       L'opprobre et la fatigue amère  
              Opposent leur triste barrière  
              Au flot du matin caressant.

Ensuite elle inverse l'ordre des vers :

G 15       Partout se dresse une barrière  
              D'opprobre et de fatigue amère

Finalement elle rétablit l'ordre des vers, modifie la rime, barrière devient prédicat :

G 23       L'opprobre et la fatigue amère  
              Ont barré les cieux et la terre

Nous sommes très proche de la version définitive :

L'opprobre et la stupeur amère  
              Auront interdit ciel et terre  
              Tout ce jour au jour caressant.

Cette image de la douzième strophe demande le plus de travail dans l'avant-texte. Simone Weil essaie de formuler ici une des idées de bases du poème, notamment que la privation du jour, du soleil est moins grave que la privation de la lumière intérieure, le manque du sentiment de dignité. Cet exemple de la deuxième strophe nous a permis de suivre pas à pas ce plaisir combinatoire de Simone Weil, jeu qui était beaucoup apprécié et pratiqué par Valéry.<sup>238</sup>

<sup>238</sup> Nicole CELEYRETTE-PIETRI, « Le bricolage du poète, travail du vers dans les manuscrits de Valéry », dans *Leçon d'écriture, ce que disent les manuscrits. Hommage à Louis Hay*, éd. Minard, 1985, p. 10

### La construction des strophes

L'avant-texte nous montre le rôle générateur de la rime dans la naissance de la strophe. Dans les premiers jets des strophes le changement de rimes est naturel, le début de strophe est un moment de la recherche d'idée par la rime, un moment psychologiquement tendu et incertain. C'est la strophe XVI, la strophe finale qui a eu la plus longue gestation. Dès la première ébauche, Simone Weil encadre le poème par le mot 'jour'. Elle débute le poème et le termine par ce mot. Cette forme cadre sera maintenue jusqu'à la version G où le premier mot sera changé. Par contre le mot jour sera maintenu en position finale dans toutes les variantes de la XVIe strophe. La construction de cette strophe est particulière du point de vue de la rime. En ce cas, à l'inverse de la construction des autres strophes Simone Weil doit travailler à rebours en commençant par le dernier vers. Deux pages de l'avant-texte sont nécessaires pour énumérer des ébauches de strophe avant qu'elle n'atteigne sa forme de 10 vers.

On ne peut pas observer les premiers moments de la naissance du poème. Les trois premières strophes sont déjà fixées sur la première feuille des manuscrits. À l'écriture d'un roman la première phrase détermine la tonalité de toute l'oeuvre. Les recherches génétiques ont démontré que l'écrivain souvent, pour se débarrasser de l'angoisse de cette première phrase commence son travail par le milieu ou par la fin. Dans la composition du poème, Simone Weil suit une progression linéaire, elle commence l'oeuvre par le début. Cette linéarité n'est pas maintenue, regardons l'ordre de la composition des strophes :

1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 9, 8, 10, 12, 11, 16, 15, 13, 14

L'inversion la plus frappante est la place de la strophe XVI. Après que le poème ait atteint une certaine ampleur, le poète essaye de dominer l'oeuvre et voir vers où elle va dans son mouvement et qu'elle peut être son moment final. Ce souci est présent très tôt dans la composition du poème.

La toute première feuille du dossier est une page dactylographiée que nous pourrions considérer comme la première version du poème. Les quatre strophes de cette feuille forme une unité. Nous y trouvons les trois premières strophes et la future neuvième strophe comme clôture. Ce poème à quatre strophes commence et se termine par le mot titre le jour. Simone Weil gardera la strophe finale dans l'étape suivante quand le



nombre des strophes se double, ensuite elle l'intègre dans le poème. A ce moment, elle essaye de trouver une autre fin, les premiers vers de la future strophe finale apparaissent (variante G). Il nous paraît certain que Simone Weil, à cette étape de travail a déjà une vue d'ensemble de son oeuvre, elle prévoit un poème qui se compose de trois parties proportionnées de 3 - 9 - 3 strophes. L'utilisation du nombre impair réapparaît la première fois comme exigence formelle. Nous savons qu'elle ne respectera pas cette composition symétrique, au lieu de 15 strophes prévues, le poème atteindra une longueur définitive de 16 strophes.

### Le caractère des corrections

Avec la fermeture du cahier de brouillon se termine l'histoire de la construction du poème. Dans les variantes ultérieures Simone Weil n'introduit plus de changements importants, elle retravaille uniquement des vers, en général des vers des 5 dernières strophes qui sont nées à la fin du cahier de brouillon. Ces corrections peuvent nous paraître minimales, mais Simone Weil attribue une importance à chaque mot dans sa théorie sur la composition. Citons uniquement un exemple :

V/1-4      Quel effort tord les destinées  
               Dont l'or, le fer, le sort, les lois  
               Écrasent les vastes années  
               Dans l'espace d'un peu de voix!

Le deuxième vers est retouché continuellement, l'ordre de l'énumération connaît tous les changements mathématiquement possibles. Simone Weil hésite finalement entre deux séries :

Dont le sort, le fer, l'or, les lois  
 où : Dont l'or, le fer, le sort, les lois.

La première est plus forte du point de vue sonore tandis que la deuxième est plus équilibrée du point de vue rythmique étant donné le fait que la césure se trouve au milieu du vers et finalement elle opte pour cette deuxième série. Le rythme prédomine parmi les effets musicaux.

Dans la création des vers où dans leurs modifications la méthode la plus souvent utilisée est ce que Valéry appelle 'la métaphore des mots', procédée quand un mot appelle l'autre par sa sonorité. Dans l'exemple suivant le son 'd' dans les variantes consécutives fait naître le vers définitif :

|     |                                    |
|-----|------------------------------------|
| I 5 | Quand pour tuer et se dissoudre    |
| J 5 | Lorsque pour détruire et dissoudre |
| K 7 | Dès que pour détruire et dissoudre |

Comme chez Valéry, le son générateur le plus fructueux est le son 's'. Dans la huitième strophe, citée plus haut nous en trouvons deux exemples :

|      |  |
|------|--|
| G 27 | <u>S</u> ans fin, <u>s</u> ans pouvoir, quoiqu'ils fass <u>ent</u> |
| J 2  | <u>S</u> ans savoir jamais quoiqu'ils fass <u>ent</u>              |
| D 3  | Ravir les <u>si</u> ècles malheureux.                              |
| G 27 | <u>S</u> aisir les <u>si</u> ècles malheureux.                     |

Nous pourrions encore multipliés les exemples, mais cette technique est propre à tous les écrits poétiques où le travail du signifiant prime sur celui du signifié. Simone Weil, valéryenne dans sa conception poétique met l'accent sur la sonorité du poème.

En regardant les quantités de corrections apportées sur l'ensemble de l'avant-texte, nous devons constater que il y a des strophes dont les vers n'ont subi que très peu de retouches. Il est important à signaler qu'il s'agit de trois strophes consécutives de la strophe VIII, IX, X. Probablement la strophe IX qui est né premièrement inspire l'écriture des deux strophes environnantes. Simone Weil crée ces strophes sans hésitation, avec un seul élan, à l'inverse des autres strophes qui sont nées plus lentement. Le type d'écriture change, "l'écriture à programme" est abandonnée pendant une période de trois strophes pour céder la place à "l'écriture à processus"<sup>239</sup>. L'oeuvre devient autonome, ne suit plus la volonté de compositions de son auteur, l'obéissance à l'inspiration est la plus importante.

Nous avons analysé la genèse du poème à différents niveaux, naissance de la suite des strophes, naissance de la strophe même, naissance des vers et des mots. Nous pourrions encore développer bien de points importants dans la genèse du poème que nous ne faisons que signaler. L'influence de la technique valéryenne est perceptible, l'usage de la forme fixe a pu être observer de près, le rôle régulateur du rythme et de rime. Il est à noter que Simone Weil pense à établir une symétrie du nombre impair dans la construction du poème.

<sup>239</sup> terme technique définit par Almuth GRESILLON, *Éléments de critique génétique*, PUF, 1994, p. 243  
- écriture à programme « type d'écriture qui obéit à un programme préétabli et dont l'élaboration parcourt plusieurs états génétiques »  
- écriture à processus « type d'écriture sans phase préparatoire, sans plan, toujours déjà textualisant »

Notre avant-texte nous permet de dater quelques variantes, parce que Simone Weil a envoyé à plusieurs de ses amis le poème aux différents moments de l'écriture, dans des lettres datées, par exemple à Valéry la variante A 1 ou C 5, à Pasternak la variante C 1 ou C 3 fin mars/avril 1938 et la variante K 9 en juin 1939 etc.

Nous pouvons constater que le travail de généticien est un travail délicat, de même l'établissement de l'avant-texte exige une grande énergie, et les résultats ne sont pas spectaculaires (datation, description de quelques procédés techniques).

Nous avons démontré que l'oeuvre ne progresse pas linéairement. L'oeuvre n'est jamais finie, Simone Weil corrige le poème jusqu'à la fin de sa vie. Nous pensons qu'une édition du poème aurait dû figer le texte beaucoup plus tôt et aurait suspendu la dernière phase de correction. Certainement, l'édition critique des poèmes dans les *Oeuvres complètes* établira des avant-textes qui permettront l'analyse complète de la technique weilienne.

## IV. CONCLUSION

La présentation de la conception poétique débute par la définition du rythme, élément de base qui ordonne la composition de l'oeuvre d'art. Simone Weil, par une réinterprétation de la pensée platonicienne, le définit comme un lieu de passage vers le surnaturel. Le lieu géométrique, le point exprime le contact du monde humain et du monde divin. Elle identifie ce point de contact avec le Christ qui est un médiateur entre l'homme et Dieu. Une doctrine mystique se dessine par l'étude du rythme dans « ce platonisme chrétien, unique en son genre dans la pensée contemporaine »<sup>1</sup>.

Le point est le composant de toutes les formes géométriques, une notion primaire. Analogiquement, il désigne l'essence mystique de différents domaines : l'équilibre dans la conception esthétique, le silence dans la poésie et le vide dans la création artistique. La manifestation du surnaturel est contradictoire, sa présence est infiniment petite dans le monde et pourtant il a une puissance extraordinaire, il joue le rôle ordonnateur sans que la force y exerce son influence.

Déterminé par le contact du cercle sur la droite, il relie des oppositions pythagoriciennes telles que la limite et l'illimité, l'unité et la diversité. Le nombre est le rapport entre ses opposés, il se définit par le mouvement circulaire sur la droite. L'utilisation qualitative du nombre sousentend qu'au lieu de la progression quantitative, le rapport exprimé entre les nombres est pris en considération. Le nombre devient l'archétype de toute médiation, les mathématiques modèlent le système des rapports qui tisse le monde.

Les catégories étudiées dans la théorie du rythme se reprennent dans les autres chapitres esthétiques comme par exemple le mouvement oscillatoire de la balance où le caractère circulaire de l'attention. Simone Weil progresse de même dans l'écriture de ses cahiers, source principale de nos investigations théoriques. Sa façon d'écrire n'est pas discursive mais concentrique, elle reprend les mêmes idées sous une autre perspective pour en dévoiler sa réalité<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> GABELLIERI, Emmanuel, *Etre et don*, op. cit., p. 7

<sup>2</sup> Nous résumons l'essentiel de l'article de Florence de Lussy sur l'écriture weilienne : « Marche de l'écriture, progression de la pensée », *Cahiers Simone Weil*, revue citée, juin 1988, pp. 115-126

Nous avons tenté de relever « les connexions organiques »<sup>3</sup> dans la pensée et dans la pratique poétique. Les références intérieures concernant les connexions des chapitres de notre travail en bas de page ne peuvent être qu'indicatives qui démontrent la cohésion des réflexions en notre sujet. De grandes connexions restent à explorer telles que la méthode de la moyenne proportionnelle et la création poétique, l'expérience du temps indéterminé et le temps manié d'une oeuvre d'art où la perception de la corporalité dans la sculpture et dans la poésie. Sans continuer cette énumération, nous aimerions souligner une piste de recherche significative qui mériterait d'être exploitée dans un futur travail. Les poèmes jouent le rôle de fabricant d'images, ils doivent être analysés plus profondément, par exemple le jour comme invariant et intermédiaire dans *A un jour*, ou l'image du Christ dans *Prométhée*. Egalement les poèmes mystiques, leur analyse peuvent être plus conceptuelle, les notions de 'mer', 'porte', 'nécessité' sont à développer.<sup>4</sup>

La notion grecque de 'kaïros' désigne l'irruption du temps divin, elle peut être assimilée à la notion de l'arrêt qui définit le rythme. Dans les poèmes il apparaît textuellement : le mot 'soudain' se trouve mentionner dans chaque oeuvre, dans le texte définitif ou dans la version manuscrite. Le moment mystique est instantané, ponctuel. Son étude anime les recherches récentes. La description de l'irruption du temps divin du point de vue philosophique et littéraire permet le dialogue interdisciplinaire.<sup>5</sup>

Les investigations esthétique, philosophique, mystique s'entrecroisent dans l'oeuvre de Simone Weil. Son originalité réside dans le fait que les différents domaines existent simultanément, Simone Weil est à la fois philosophe et poète.

L'influence de Paul Valéry est indéniable, la méthode de pensée scientifique dans la réflexion esthétique lui servait de modèle. La notion weilienne de la « poésie pure »

<sup>3</sup> Nous reprenons l'expression utilisée par Emmanuel Gabellieri qui désigne ainsi l'oeuvre de Miklos Veto, *La Métaphysique religieuse de Simone Weil* : « L'ouvrage avait pour objet majeur d'affronter directement les concepts-clefs, l'architectonique, les 'connexions organiques' de cette philosophie ». GABELLIERI, Emmanuel, *Etre et don*, op. cit., p. 7

<sup>4</sup> Les récentes études explorent cette piste de recherche, la notion de 'nécessité' faisait l'objet d'analyse diachronique au cours du colloque *Simone Weil et la Poétique*, en 2006 à l'Ecole Normale Supérieure, 19-21 octobre 2006 (actes du colloque sous presse).

<sup>5</sup> Voir les conférences d'Emmanuel Gabellieri et notre intervention dans ce domaine (les conférences énumérées sont sous presse).

GABELLIERI, Emmanuel, « Identité et différence dans la métaphysique et l'esthétique de Simone Weil », XXIème Congrès de l'ASPLF : « Le Même et l'Autre. Identité et Différence », Université ELTE de Budapest, 29 août – 2 septembre 2006, « ... de la poésie parfaite en action. Logos et Kairos au fondement du poétique weilien », colloque à l'ENS cité plus haut. Gizella GUTBROD, « La technique poétique de Simone Weil », colloque à l'ENS.

pourtant ne peut pas être comparée à celle de Valéry. Il définit la pureté poétique, fruit d'une rigueur de pensée, par rapport à l'impureté de la prose. Chez Valéry, le domaine esthétique, l'univers poétique n'est jamais transcendé par le surnaturel, l'origine du silence ne relève pas la dimension métaphysique.<sup>6</sup>

Une grande oeuvre poétique ne peut naître que de l'attention pure qui s'oriente vers le vide. Le génie se distingue du talent par la capacité de cette attention qui fait percer la coquille de l'oeuf du monde. Joë Bousquet, l'ami poète ne se rangeait pas encore dans la catégorie des génies poétiques mais il en avait les capacités par le privilège du malheur porté dans son corps. L'attention non altérée et éprouvée par la souffrance est le prix de l'inspiration transcendante et Simone Weil énumère quelques poètes tels que Théophile de Viau, Villon ou George Herbert. Un chapitre complémentaire pourrait être consacré à l'étude de la poésie pure et relevant l'esprit critique de Simone Weil : envers l'histoire littéraire.

Saint Jean de la Croix nourrit également les idées weiliennes concernant la création poétique, il enseigne la rigueur scientifique dans la connaissance mystique. Son influence est perceptible dans l'utilisation des concepts des poèmes de guerre : la notion de l'amertume et de nudité évoquent chez les deux auteurs le contact douloureux avec le surnaturel qui passe par la mort du moi. La nuit obscure devient l'image du processus créatif. Nous avons pu signaler uniquement quelques éléments de cette influence textuelle.

Il reste à explorer la tragédie de Simone Weil, *Venise sauvée* par le cadre conceptuel établi. Une étude formelle de la pièce, même dans son état inachevé pourrait illustrer une certaine poésie en acte. Il ne faut pas négliger la lecture grecque de cette oeuvre, l'aspect traditionnel et moderne à la fois qui caractérise toute la poésie de Simone Weil.<sup>7</sup> La pièce a été conçue selon le modèle du théâtre grec qu'elle admirait tant : « cette

<sup>6</sup> Simone Weil ne peut pas être classée dans le débat de la poésie pure lancé par le livre de l'abbé Bremond. Elle ne mêle pas la connaissance mystique avec l'expérience poétique à l'opposé de l'abbé Bremond. Nous partageons le jugement de Luc-Henri Gihoul qui souligne la confusion des deux plans et l'appréciation univoque de la connaissance mystique. Il conteste l'idée de Bremond selon laquelle « l'activité poétique est une ébauche naturelle et profane de l'activité mystique ». GIHOUL, Luc-Henri, « Poésie et mystique », article cité, p. 124

<sup>7</sup> Le livre de Katherine Brueck, *The Redemption of Tragedy* situe la pensée littéraire weilienne parmi les traditionalistes modernes. Sa lecture des figures antiques dans l'oeuvre weilienne dessine une philosophie de culture qui faciliterait l'étude formelle de la tragédie. BRUECK, Katherine, *The Redemption of Tragedy. The Literary vision of Simone Weil*, éd. State University of New York Press, 1995

prodigieuse civilisation antique, avec son art que nous admirons de si bas »<sup>8</sup>. L'influence de la poésie grecque, par exemple, le rôle de la poétesse *Sappho* reste à explorer.

Simone Weil conçoit la poésie comme l'expression du malheur dans une forme pure. Cette conception peut être liée à l'idée de la catharsis grecque où dans la tragédie toute l'amertume de la condition humaine est exposée sans que le spectateur y soit touché. Par le respect des règles du théâtre, le malheur est contemplé, et le spectateur se trouve purifié.<sup>9</sup> Cette conception antique est réactualisée dans l'oeuvre weilienne, la forme fixe est une nécessité tel qu'elle est reconnue dans le poétique moderne.<sup>10</sup>

La poétique de Simone Weil se forme en corrélation avec son expérience mystique. L'expression de cette expérience est inévitablement poétique, nous avons présenté la pratique proprement littéraire par l'analyse de ses vers. Il est à explorer l'approche proprement formelle de la prose de Simone Weil où elle décrit son expérience mystique. Nous avons indiqué quelques cas lorsque les phrases commencent à être rythmées et rimées, ce phénomène est très perceptible dans les *Cahiers*. Parmi ces textes le *Prologue*, l'exemple de la prose poétique reste à explorer du point de vue prosodique.<sup>11</sup>

Cette théorie expérimentale se crée par l'analogie qui existe entre la création divine et la création artistique. L'artiste du premier ordre fixe son attention au modèle parfait, l'imitation d'un modèle changeant ne produit pas le beau qui amène au bien. La composition d'un poème coïncide chez Simone Weil à la composition d'un ordre

<sup>8</sup> *Intuitions pré-chrétiennes*, op. cit., p. 57

<sup>9</sup> Le spécialiste de la poétique grec, Jean-Pierre Vernant résume en ces mots ce rôle purificateur : « L'homme tragique accumule sur lui toutes les souffrances et toutes les horreurs du monde. De sorte que le spectateur est à la fois saisi de terreur et de pitié, mais en même temps ces sentiments de terreur et de pitié vont se trouver purifiés, comme des mauvaises humeurs que l'on expulse. Par le biais de la représentation, avec des règles (...) cette 'infirmité' humaine est présentée sous un éclairage qui en fait des éléments porteurs de beauté. L'émotion que l'on éprouve – la terreur mêlée à la pitié – se trouve purifiée par la force du rythme et de la poésie. », Interview de Fabienne Darge, « Jean-Pierre Vernant, aux racines de l'homme tragique », pp. 28-29, *Le Monde*, mardi 15 mars 2005, p. 29

<sup>10</sup> Agnes Nemes Nagy, la poète hongroise défend la forme fixe, l'utilité du rythme contre le vers libre : « La spécificité de la poésie, ses règles constitutives – sur la base de l'expérience poétique nouvelle du siècle – doit être réinventée. (...) Je pense ; bien au contraire de l'opinion courante, que la notion de 'règle' n'est pas dépassée mais plutôt elle revient en vigueur. » (A költészet specifikumát, leendő törvényeit - a század új tapasztalatai alapján - megint ki kell tapogattunk. /.../ Ugy gondolom, nagyon is ellentétben a közhittel, nem alkonyodik be a 'szabály' képzete fölött a versben, inkább hajnalodik rá.) NEMES NAGY, Agnes, *Az élők mértana*, éd. Osiris, 2004, p. 174

<sup>11</sup> La dernière phrase s'apparente à la phrase finale de *La Porte*, une certaine circularité accompagne le mouvement de l'expression mystique. L'inspiration rend plus fluide la parole (l'utilisation des enjambements dans les vers).

intérieur, d'une « architecture de l'âme »<sup>12</sup>. La succession des poèmes représentent des étapes de perfectionnement, comme le dit Valéry, « une réforme de soi-même »<sup>13</sup>.

Le poète, l'écrivain jouent le rôle d'intermédiaire, du scribe qui mettent sa technique au service de l'inspiration transcendante. L'écriture devient une obligation pour révéler la partie secrète de l'âme, pour transmettre ce dépôt d'or pur.<sup>14</sup> En recherche de vocation, Simone Weil se consume en écriture, la majorité de cette oeuvre posthume naissent pendant la guerre. Oeuvre inspirée, elle devint source d'inspiration pour les écrivains tels que Albert Camus et François Mauriac ou en Europe-Centrale : Czeslaw Milosz et János Pilinszky.

<sup>12</sup> *Oeuvres complètes VI.4*, op. cit., p. 116

<sup>13</sup> Deuxième partie, chapitre A, note 53

<sup>14</sup> « Me contraindre chaque jour à écrire dans ce cahier même que j'ai manqué à mon devoir, ce qui a été le cas aujourd'hui. », *Oeuvres complètes VI.2*, op. cit., p. 427



## V. ANNEXE

### A. Annexe : Le poème *Love*

Herbert : Love

Love bade me welcome ; yet my soul drew back,  
 Guiltie of dust and sin.  
 But quick-ey'd Love, observing me grow slack  
 From my first entrance in,  
 Drew nearer to me, sweetly questioning  
 If I lack'd anything.

A guest, I answer'd, worthy to be here.  
 Love said, You shall be he.  
 I, the unkinde, ungrateful? Ah, my deare,  
 I cannot look on thee.  
 Love took my hand and smiling did reply:  
 Who made the eyes but I?

Truth, Lord, but I have marr'd them. Let my shame  
 Go where it doth deserve.  
 And know you not, says Love, who bore the blame?  
 My deare, then I will serve.  
 You must sit down, says Love, and taste my meat.  
 So I did sit and eat.

Herbert: Amour

L'Amour m'accueillit; pourtant mon âme recula  
 Coupable de poussière et de péché.  
 Mais l'Amour clairvoyant, me voyant hésiter  
 Dès ma première entrée,  
 Se rapprocha de moi, demandant doucement  
 S'il me manquait quelque chose ;

« Un invité, répondis-je, digne d'être ici. »  
 L'Amour dit : « Tu seras lui. »  
 Moi, le méchant, l'ingrat ? Ah ! mon aimé,  
 Je ne puis te regarder.  
 L'Amour prit ma main et répondit en souriant :  
 « Qui a fait ces yeux sinon moi ?

- 
- C'est vrai, Seigneur, mais je les ai souillés ;  
Que ma honte aille où elle mérite.
  - Et ne sais-tu pas, dit l'Amour, qui en a pris sur lui le blâme ?  
- Mon aimé, alors je servirai.
  - Il faut t'asseoir, dit l'Amour, et goûter à mes mets. »  
Ainsi je m'assis et je mangeai. »

*Attente de Dieu*, op. cit., p. 44

## B. Annexe : Chronologie des poèmes

1932 *Eclair*

1935 *A une jeune fille riche* I-VI.

1937 *Prométhée* I, II, IV, V, III, VI (l'ordre des strophes non définitif)  
Septembre : envoi du poème à Valéry

1938 *Eclair*

*A un jour* I-VI

fin mars, début d'avril : envoi du poème à Valéry

*A une jeune fille riche* VII-VIII (texte définitif)

*Prométhée* I-VI (ordre des strophes définitif)

1940 *Venise sauvée*

*Prométhée* (misérable vainqueur – malheur)

*A un jour* (recopié de mémoire)

1941 *Eclair* (la fin du poème)  
début de l'année

*Nécessité*

*La Porte* (septembre-octobre)

1942 *Les Astres* (décembre-janvier)

*La Mer* (fin janvier)

*Venise sauvée* (mars) : la fin

1943 *Les Astres* (22 janvier) : dernier vers définitif (soudain)

*Nécessité* : fin : « Nous voulons ... »

*Prométhée*, correction : « le présent des nombres »

(*A un jour*, *Chant de Violetta* : corrections)

*Eclair* : version dactylographiée révisée à l'hôpital

## C. Annexe : Les poèmes de Simone Weil

### ECLAIR

Que le ciel pur sur la face m'envoie,  
Ce ciel de longs nuages balayé,  
Un vent si fort, vent à l'odeur de joie,  
Que naisse tout, de rêves nettoyés :

Naîtront pour moi les humaines cités  
Qu'un souffle pur a fait nettes de brume,  
Les toits, les pas, les cris, les cent clartés,  
Les bruits humains, ce que le temps consume.

Naîtront les mers, la barque balancée,  
Le coup de rame et les feux de la nuit ;  
Naîtront les champs, la javelle lancée ;  
Naîtront les soirs, l'astre que l'astre suit.

Naîtront la lampe et les genoux ployés,  
L'ombre, le heurt aux détours de la mine ;  
Naîtront les mains, les durs métaux broyés,  
Le fer mordû dans un cri de machine.

Le monde est né ; vent, souffle afin qu'il dure !  
Mais il périt recouvert de fumées.  
Il m'était né dans une déchirure  
De ciel vert pâle au milieu des nuées

### A UNE JEUNE FILLE RICHE

Clymène, avec le temps je veux voir dans tes charmes  
Sourdre de jour en jour, moindre le don des larmes.  
Ta beauté n'est encor qu'une armure d'orgueil ;  
Les jours après les jours en feront de la cendre ;  
On ne te verra pas, éclatante, descendre,  
Fière et masque baissé dans la nuit du cercueil.

A quel destin promise, en ta fleur passagère,  
Glisses-tu ? Quel destin ? Quelle froide misère  
Viendra serrer ton cœur à le faire crier ?  
Rien ne se lèvera pour sauver tant de grâce ;  
Les cieus restent muets pendant qu'un jour efface  
Des traits purs, un teint doux qu'un jour a vus briller.

Un jour peut te blêmir la face, un jour peut tordre  
Tes flancs sous une faim poignante ; un frisson mordre  
Ta chair frêle, naguère au creux de la tiédeur ;

Un jour, et tu serais un spectre dans la ronde  
 Lasse qui sans arrêt par la prison du monde  
 Court, court, avec la faim au ventre pour moteur.

Comme un bétail la nuit par les bancs pourchassée,  
 Où trouver désormais ta main fine et racée,  
 Ton port, ton front, ta bouche avec son pli hautain ?  
 L'eau brille. Trembles-tu ? Pourquoi ce regard vide ?  
 Trop morte pour mourir, reste donc, chair livide,  
 Tas de loques prostré dans le gris du matin !

L'usine ouvre. Iras-tu peiner devant la chaîne ?  
 Renonce au geste lent de ta grâce de reine.  
 Vite. Plus vite. Allons ! Vite, plus vite. Au soir  
 Va-t'en, regards éteints, genoux brisés, soumise,  
 Sans un mot ; sur ta lèvre humble et pâle qu'on lise  
 L'ordre dur obéi dans l'effort sans espoir.

T'en iras-tu, les soirs, aux rumeurs de la ville,  
 Pour quelques sous laisser souiller ta chair servile,  
 Ta chair morte, changée en pierre par la faim ?  
 Elle ne frémit pas lorsqu'une main la frôle ;  
 Les reculs, les sursauts sont rayés de ton rôle,  
 Les larmes sont un luxe où l'on aspire en vain.

Mais tu souris. Pour toi les malheurs sont des fables.  
 Tranquille et loin du sort de tes soeurs misérables,  
 Tu ne leur fis jamais la faveur d'un regard.  
 Tu peux, les yeux fermés, prodiguer les aumônes ;  
 Ton sommeil même est pur de ces mornes fantômes  
 Et tes jours coulent clairs sous l'abri d'un rempart.

Des morceaux de papier, plus durs que les murailles,  
 Te gardent. Qu'on les brûle, et ton coeur, tes entrailles,  
 Seront frappés de coups dont tout l'être est brisé.  
 Mais ce papier t'étouffe, il cache ciel et terre,  
 Il cache les mortels et Dieu. Sors de ta serre,  
 Nue et tremblante aux vents d'un univers glacé.

## PROMETHEE

Un animal hagard de solitude,  
 Sans cesse au ventre un rongeur qui le mord,  
 Le fait courir, tremblant de lassitude,  
 Pour fuir la faim qu'il ne fuit qu'à la mort ;  
 Cherchant sa vie au travers des bois sombres ;  
 Aveugle quand la nuit répand ses ombres ;  
 Au creux des rocs frappé de froids mortels ;  
 Ne s'accouplant qu'au hasard des étreintes ;  
 En proie aux dieux, criant sous leurs atteintes -  
 Sans Prométhée, hommes, vous seriez tels.

Feu créateur, destructeur, flamme artiste !  
 Feu, héritier des lueurs du couchant !  
 L'aurore monte au cœur du soir trop triste ;  
 Le doux foyer a joint les mains ; le champ  
 A pris le lieu des broussailles brûlées.  
 Le métal dur jaillit dans les coulées,  
 Le fer ardent plie et cède au marteau.  
 Une clarté sous un toit comble l'âme.  
 Le pain mûrit comme un fruit dans la flamme.  
 Qu'il vous aima, pour faire un don si beau !

Il donna roue et levier. O merveille !  
 Le destin plie au poids faible des mains.  
 Le besoin craint de loin la main qui veille  
 Sur les leviers, maîtresse des chemins.  
 O vents des mers vaincus par une toile !  
 Abîme où frêle une lampe descend !  
 Le fer court, mord, arrache, étire et broie,  
 Docile et dur. Les bras portent leur proie,  
 L'univers lourd qui donne et boit le sang.

Il fut l'auteur des rites et du temple,  
 Cercle magique à retenir les dieux  
 Loin de ce monde ; ainsi l'homme contemple,  
 Seul et muet, le sort, le port, les cieus.  
 Il fut l'auteur des signes, des langages.  
 Les mots ailés vont à travers les âges  
 Par monts, par vaux, mouvoir les cœurs, les bras.  
 L'âme se parle et tâche à se comprendre.  
 Ciel, terre et mer se taisent pour entendre  
 Deux amis, deux amants parler tout bas.

Plus lumineux fut le présent des nombres.  
 Les spectres, les démons s'en vont mourant.  
 La voix qui compte a su chasser les ombres.  
 L'ouragan même est calme et transparent.  
 Au ciel sans fond prend place chaque étoile ;  
 Sans un mensonge elle parle à la voile.  
 L'acte s'ajoute à l'acte ; rien n'est seul ;  
 Tout se répond sur la juste balance.  
 Il naît des chants purs comme le silence.  
 Parfois du temps s'entrouvre le linceul.

L'aube est par lui une joie immortelle.  
 Mais un sort sans douceur le tient plié.  
 Le fer le cloue au roc ; son front chancelle ;  
 En lui, pendant qu'il pend crucifié,  
 La douleur froide entre comme une lame.  
 Heures, saisons, siècles lui rongent l'âme,  
 Jour après jour fait défaillir son cœur.  
 Son corps se tord en vain sous la contrainte ;  
 L'instant qui fuit disperse aux vents sa plainte.  
 Seul et sans nom, chair livrée au malheur.

## A UN JOUR

Hors des brumes le jour se lève  
 Par-delà les cimes des monts.  
 L'univers va chasser le rêve ;  
 Qu'il paraisse ! Adieu les démons !  
 Quand la clarté pâme et glacée  
 Pénètre l'âme, traversée  
 Soudain de ses traits déchirants,  
 Du frisson de chaque herbe frêle  
 Qu'un silence monte et se mêle  
 Sans terme aux déserts transparents !

Quel coeur ne fend, si la subite  
 Et douce atteinte du matin  
 Défait l'ombre où tout bas s'agite  
 Doute, remords, peur du destin ?  
 La grâce lui fait mal ; il saigne  
 Devant les plaines où l'eau baigne  
 Des plis de brouillard délicat,  
 La ramure qui tremble nue,  
 L'aile qui glisse suspendue,  
 L'air inondé d'un faible éclat.

Jour naissant, jour fait de rosée,  
 Si clair dans l'âme et dans les cieux,  
 Toute cette splendeur posée  
 Comme une caresse en tous lieux  
 Nous reviendra tendre et limpide.  
 Le soir à travers l'air fluide  
 En comblera le pré mouillé.  
 Mais avant que le soir descende  
 Et parmi nous clame s'étende,  
 O jour, que tu seras souillé !

\*

Chaque minute, ô jour qui monte !  
 Quand elle a fui d'un vol muet  
 Après elle laisse la honte  
 Que recueille l'instant qui naît.  
 Partout quelque bouche soudaine  
 S'ouvre et vient ternir d'une haleine  
 Les jours et les douces saisons  
 D'êtres hier encor sans larmes  
 Qui maintenant n'ont plus qu'alarmes  
 Vains travaux, détresse et prisons.

Quel effort tord les destinées  
 Dont l'or, le fer, le sort, les lois  
 Ecrasent les vastes années  
 Dans l'espace d'un peu de vois !  
 Quand les lèvres inattentives  
 Laissent sur les foules captives

Tomber ces mots, si lourds de temps,  
 Les heures croulent en poussières ;  
 La clarté touche les paupières,  
 Elle a déserté les instants.

Pourquoi blesser de ton aurore  
 Les yeux des vaincus, jour mort-né ?  
 Ils sont las qu'il leur faille encore  
 Voir luire un soleil condamné.  
 Un jour mort est trop long à vivre.  
 L'aube amère ordonne d'en suivre  
 Le cours affreux sans chanceler.  
 Le coeur, les genoux leur défaillent.  
 Il faut pourtant debout qu'ils aillent  
 Où l'âme ne veut pas aller.

Mille fois mille âmes désertes  
 Saluent ce jour déjà perdu.  
 Ces mille et mille jours inertes  
 Sont un jouet vil et vendu.  
 Quelques joueurs, hantés d'images,  
 Le regard au lointain des âges,  
 Ignorent que le jour paraît.  
 L'aube et le soir ne sont que songe  
 Si comme un glaive au coeur n'en plonge  
 La brève et lumineuse paix.

Aveugles, ils foulent et brassent  
 Avenirs, passés et présents,  
 Toujours, sans savoir, quoi qu'ils fassent,  
 Dans leur faim des jours et des ans,  
 Se rassasier d'aucun nombre.  
 Leur main croit, se crispant dans l'ombre,  
 Tenir les siècles malheureux.  
 En va in, l'axe des cieux est juste.  
 Jour frère et sacré, jour auguste,  
 Jour, tu n'es pas éclos pour eux.

Pour qui, hélas, viens-tu d'éclore ?  
 Ces jeunes êtres effondrés,  
 Voulais-tu les baigner d'aurore  
 Parmi les champs non labourés ?  
 Du gris sur leurs faces boueuses,  
 Loin des mains pour eux seuls soigneuses,  
 Ils sont à terre pour toujours,  
 La bouche ouverte sans prière,  
 L'oeil insensible à la lumière,  
 Dépouillés de leur part de jours.

D'autres, nus, sont couverts des gouttes  
 De l'aube au travers des chemins.  
 Vers tous les habitants des routes  
 Ils tendirent leurs vaines mains.  
 On charge comme de la terre  
 Les os qu'a rongés la misère,



Que nulle terre n'a nourris.  
 Et d'autres, que d'autres qui gisent...  
 Les jours passés leur interdisent  
 De te voir, jour qui leur souris.

Jour sans force, la pierre même  
 Tu ne pourras la traverser.  
 Un mur te retire à qui t'aime ;  
 Et des murs en plomb vont peser  
 Jusqu'à la nuit sur les poitrines.  
 Du tumulte lourd des usines,  
 Des marchés de chair à souiller,  
 Du fond des prisons immuables,  
 Montent les regards misérables.  
 Quel rayon daigne les baigner ?

Tout est clos sur la foule obscure  
 Dont tremblent les membres liés.  
 Aux destins soumis à l'injure,  
 Aux longs efforts humiliés,  
 Que les claires plaines sont grises !  
 Même dans la tiédeur des brises,  
 Même en marche au milieu d'un champ,  
 L'opprobre et la stupeur amère  
 Auront interdit ciel et terre  
 Tout ce jour au jour caressant.

Mais plus de nuit couvre l'espèce  
 Qui fourmille par les cités  
 Des êtres à la chair épaisse  
 Dont l'esprit dort sous les clartés.  
 Ils ne tressaillent qu'à la foudre  
 Dès que pour détruire et dissoudre  
 Elle tombe les traverser.  
 Ce jour heureux qui vient de naître,  
 Nul n'aura-t-il su le connaître  
 Lorsque son cours devra cesser ?

\*

Faible rire brillant de larmes,  
 Début d'un jour parmi les jours,  
 Viens, prends-nous, lève les alarmes,  
 Monte, illumine, allume, accours !  
 Ta flamme glisse d'heure en heure ;  
 Ton aile à l'éclat calme effleure  
 Tour à tour les pâles pays.  
 Les airs sont en fleurs sur tes traces.  
 Qu'une fois par les lents espaces  
 On veille alors que tu jailliss !

Que d'un chant d'ange l'aube appelle  
 Un coeur soudain muet et clair  
 A la douceur de la nouvelle

Qui palpite éparse dans l'air.  
 Que ce long jour lui soit le pacte  
 Qui joigne sans fin l'âme exacte  
 A la balance innée aux cieus.  
 O long jour qu'il va voire avide,  
 Passe et le comble par un vide  
 Qui fait de lui l'égal des dieux.

En vain vont pâlir sur la plaine  
 Ce soir les suprêmes lueurs.  
 Le ciel en vain mouvant entraîne  
 Les sereines heures ailleurs.  
 Ce jour de céleste silence  
 Livre à jamais au monde immense  
 Un esprit transpercé d'amour,  
 Même si son moment s'apprête  
 Et si le sort aveugle arrête  
 Que soit venu son dernier jour.

## NECESSITE

Le cercle des jours du ciel désert qui tourne  
 Parmi le silence aux regards des mortels,  
 Gueule ouverte ici-bas, où chaque heure enfourne  
 Tant de cris si suppliants et si cruels ;

Tous les astres lents dans les pas de leur danse,  
 Seule danse fixe, éclat muet d'en haut,  
 Sans forme malgré nous, sans nom, sans cadence,  
 Trop parfaits, que ne revêt aucun défaut ;

A eux suspendus, notre colère est vaine.  
 Calmez notre soif si vous brisez nos coeurs.  
 Clamant et désirant, leur cercle nous traîne ;  
 Nos maîtres brillants furent toujours vainqueurs.

Déchirez les chairs, chaînes de clarté pure.  
 Cloués sans un cri sur le point fixe au Nord,  
 L'âme nue exposée à toute blessure,  
 Nous voulons vous obéir jusqu'à la mort.

## LA PORTE

Ouvrez-nous donc la porte et nous verrons les vergers,  
 Nous boirons leur eau froide où la lune a mis sa trace.  
 La longue route brûle ennemie aux étrangers.  
 Nous errons sans savoir et ne trouvons nulle place.

Nous voulons voir des fleurs. Ici la soif est sur nous.  
 Attendant et souffrant, nous voici devant la porte.

S'il le faut nous romprons cette porte avec nos coups.  
 Nous pressons et poussons, mais la barrière est trop forte.

Il faut languir, attendre et regarder vainement.  
 Nous regardons la porte ; elle est close, inébranlable.  
 Nous y fixons nos yeux ; nous pleurons sous le tourment ;  
 Nous la voyons toujours ; le poids du temps nous accable.

La porte est devant nous ; que nous sert-il de vouloir ?  
 Il vaut mieux s'en aller abandonnant l'espérance.  
 Nous n'entrerons jamais. Nous sommes las de la voir.  
 La porte en s'ouvrant laissa passer tant de silence

Que ni les vergers ne sont parus ni nulle fleur ;  
 Seul l'espace immense où sont le vide et la lumière  
 Fut soudain présent de part en part, combla le cœur,  
 Et lava les yeux presque aveugles sous la poussière.

## LES ASTRES

Astres en feu peuplant la nuit les cieux lointains,  
 Astres muets tournant sans voir toujours glacés,  
 Vous arrachez hors de nos coeurs les jours d'hier,  
 vous nous jetez aux lendemains sans notre aveu,  
 Et nous pleurons et tous nos cris vers vous sont vains.  
 Puisqu'il le faut, nous vous suivrons, les bras liés,  
 Les yeux tournés vers votre éclat pur mais amer.  
 A votre aspect toute douleur importe peu.  
 Nous nous taisons, nous chancelons sur nos chemins.  
 Il est là dans le cœur soudain, leur feu divin.

## LA MER

Mer docile au frein, mer soumise en silence,  
 Mer éparse, aux flots enchaînés pour toujours,  
 Masse offerte au ciel, miroir d'obéissance ;  
 Pour y tisser chaque nuit des plis nouveaux,  
 Les astres au loin sans effort ont puissance.

Lorsque le matin vient combler tout l'espace,  
 Elle accueille et rend le don de la clarté.  
 Un éclat léger se pose à la surface.  
 Elle s'étend dans l'attente et sans désir,  
 Sous le jour qui croît, resplendit et s'efface.

Les reflets du soir feront luire soudaine  
 L'aile suspendue entre le ciel et l'eau.  
 Les flots oscillants et fixés à la plaine,  
 Où chaque goutte à son tour monte et descend,  
 Demeurent en bas par la loi souveraine.

La balance aux bras secrets d'eau transparente  
 Se pèse elle-même, et l'écume, et le fer,  
 Juste sans témoin pour chaque barque errante.  
 Sur le navire un fil bleu trace un rapport,  
 Sans aucune erreur dans sa ligne apparente.

Mer, vaste, aux mortels malheureux sois propice,  
 Pressés sur tes bords, perdus sur ton désert.  
 A qui va sombrer parle avant qu'il périclisse.  
 Entre jusqu'à l'âme, ô notre soeur la mer ;  
 Daigne la laver dans tes eaux de justice.

## JAFFIER

La mort vient me prendre. A présent la honte est passée.  
 A mes yeux bientôt sans regard que la ville est belle !  
 Sans retour il faut m'éloigner des lieux des vivants.  
 On ne voit nulle aube où je vais, et nulle cité.

## VIOLETTA

Jour qui viens si beau, sourire suspendu  
 soudain sur ma ville et ses mille canaux,  
 Combien aux humains qui reçoivent ta paix  
 Voir le jour est doux !

Le sommeil encor jamais n'avait comblé  
 Tant que cette nuit mon coeur qui le buvait.  
 Mais il est venu, le jour doux à mes yeux  
 Plus que le sommeil.

Voici que l'appel du jour tant attendu  
 Touche la cité parmi la pierre et l'eau.  
 Un frémissement dans l'air encor muet  
 A surgi partout.

Ton bonheur est là, viens et vois, ma cité.  
 Epouse des mers, vois bien loin, vois tout près  
 Tant de flots gonflés de murmures heureux  
 Bénir ton éveil.

Sur la mer s'étend lentement la clarté.  
 La fête bientôt va combler nos désirs.  
 La mer clame attend. Qu'ils sont beaux sur la mer,  
 Les rayons du jour !

## D. Tableau des rythmes des poèmes mystiques

### *Nécessité*

|         |         |       |              |
|---------|---------|-------|--------------|
| 5+6 a   | 5+6 c   | 5+6 e | 5+6 g        |
| 5+6 b   | 5+6 d   | 5+6 f | 5+6 h        |
| 5+6 a   | 6+5 c   | 5+6 e | <u>6+5</u> g |
| 3+4+4 b | 3+4+4 d | 5+6 f | 3+4+4 h      |

4 strophes, 4 vers en 11 syllabes.

Opposition rythmique des vers 1,2,3 avec le vers 4

Le vers IV.4 a la sonorité harmonieuse.

### *La Porte*

|       |       |       |              |       |
|-------|-------|-------|--------------|-------|
| 6+7 a | 6+7 c | 6+7 e | 6+7 g        | 5+4+4 |
| 6+7 b | 6+7 d | 6+7 f | 6+7 h        | 5+4+4 |
| 6+7 a | 6+7 c | 6+7 e | <u>6+7</u> g | 5+4+4 |
| 6+7 b | 6+7 d | 6+7 f | 5+4+4 h      | 5+4+4 |

5 strophes, 4 vers en 13 syllabes

Opposition rythmique entre les strophes/vers : I-IV.3 et IV.4-V.

|                   |              |   |
|-------------------|--------------|---|
| <i>Les Astres</i> | 4+4+4        | a |
|                   | 4+4+4        | b |
|                   | 4+4+4        | c |
|                   | 4+4+4        | d |
|                   | 4+4+4        | a |
|                   | 4+4+4        | b |
|                   | 4+4+4        | c |
|                   | 4+4+4        | d |
|                   | <u>4+4+4</u> | a |
|                   | 3+5+4        | a |

1 strophes, 10 vers en 12 syllabes

Opposition rythmique et de rime des vers 1-9 et 10

### *Mer*

|         |         |         |         |              |
|---------|---------|---------|---------|--------------|
| 5+6 a   | 5+6 b   | 5+6 c   | 3+5+3 d | 2+6+3 e      |
| 3+5+3 x | 5+6 x   | 5+6 x   | 5+6 x   | 5+6 f        |
| 5+6 a   | 5+6 b   | 5+6 c   | 5+6 d   | 5+6 e        |
| 4+3+4 x | 4+3+3 x | 4+3+3 x | 4+3+4 x | <u>5+6</u> f |
| 5+6 a   | 5+6 b   | 5+6 c   | 5+6 d   | 5+6 e        |

5 strophes, 5 vers en 11 syllabes

/Maladresses : I.2, IV.1, V.1/

Opposition rythmique et de rime entre les strophes I-IV et V

## E. Annexe : Les pages génétiques *A un jour*

Index des codes utilisés au cours de la transcription génétique :

(Les codes employés sont ceux d'utilisés par Almuth Grésillon)

- < > écrit au dessus d'un texte
- () écrit sur la marge
- // inséré dans le texte
- ~~soir~~ texte barré
- soir texte souligné
- soir** texte retranscrit
- soir* en italique sont mes propres remarques
- illis. Illisible

### I.

- A 1 Le jour dans la brume se lève
- G 1 Le jour ~~dans la brume~~ se lève  
(Hors des brumes le jour se lève)                      Hors des brumes le jour se lève
- A 1 Par-delà les cimes des monts.                      Par-delà les cimes des monts.
- A 1 L'univers remplace le rêve;
- H 1 L'univers (vient chasser)  
~~a chassé chasse tous~~
- H 25 L'univers vient chasser le rêve;
- K 1 L'univers remplace le rêve
- M 1 L'univers ~~remplace~~ <vient chasser> les rêves,
- M 7 L'univers vient chasser le rêve.
- O 1 L'univers vient chasser le rêve;                      L'univers vient chasser le rêve;
- A 1 Salut, monde! et fuyez, démons!
- D 1 <Qu'il paraisse>! et fuyez, démons!  
(~~Parais, monde, fuyez, démons!~~)  
(~~Parais, o monde. Adieu, démons!~~)  
(~~Apparais, monde! "—"~~)  
(Renais, o monde!)
- E 1 Qu'il paraisse! Et fuyez, démons!
- J 1 Qu'il paraisse adieu les démons.

|     |                                      |                                      |
|-----|--------------------------------------|--------------------------------------|
| M 2 | Qu'il paraisse! Adieu les démons!    | Qu'il paraisse! Adieu les démons!    |
| O 1 | Qu'il paraisse! Adieu les démons!    |                                      |
| A 1 | Que la clarté pâle et glacée         |                                      |
| D 1 | Quand la clarté pâle et glacée       | Quand la clarté pâle et glacée       |
| A 1 | Pénètre l'âme, traversée             | Pénètre l'âme, traversée             |
| A 1 | Soudain de ses traits déchirants;    | Soudain de ses traits déchirants;    |
| A 1 | Et des frissons de l'herbe frêle     |                                      |
| D 1 | (Du) frisson de <chaque> herbe frêle | Du frisson de chaque herbe frêle     |
| A 1 | Qu'un silence monte et se mêle       | Qu'un silence monte et se mêle       |
| A 1 | Aux déserts des cieux transparents!  |                                      |
| D 1 | Sans terme aux déserts transparents! | Sans terme aux déserts transparents! |

## II.

|      |  |                                    |
|------|--|------------------------------------|
| A 1  | Quel coeur ne fend, quand la subite      |                                    |
| D 1  | (le coeur fend, lorsque)                 |                                    |
|      | (Que l'éclair aigu de tes ...illis....)  |                                    |
| H 1  | (si) Quel coeur ne fend, quand la subite |                                    |
| H 25 | Quel coeur ne fend, si la subite         | Quel coeur ne fend, si la subite   |
| M 1  | Quel coeur ne fend, quand <si> la subite |                                    |
| A 1  | Et douce atteinte du matin               | Et douce atteinte du matin         |
| A 1  | Perce la pénombre où s'agite             |                                    |
| D 1  | (Transperce son esprit)                  |                                    |
| H 1  | (dissout)                                |                                    |
| J 1  | Défait l'ombre où tout bas s'agite       | Défait l'ombre où tout bas s'agite |
| M 1  | Perce la pénombre où s'agite             |                                    |
| O 1  | Défait l'ombre où tout bas s'agite       |                                    |
| A 1  | Honte, crainte, horreur du destin?       |                                    |
| C 3  | Doute, remords, peur du destin?          |                                    |
| D 1  | (Doute, crainte, horreur)                |                                    |
| E 1  | Doute remords, peur du destin?           | Doute remords, peur du destin?     |
| A 1  | La grâce lui fait mal; il saigne         | La grâce lui fait mal; il saigne   |
| A 1  | Devant les plaines où l'eau baigne       | Devant les plaines où l'eau baigne |
| A 1  | Des plis de brouillard délicat,          | Des plis de brouillard délicat,    |
| A 1  | La ramure qui tremble nue,               | La ramure qui tremble nue,         |

|     |                                 |                                 |
|-----|---------------------------------|---------------------------------|
| A 1 | L'aile qui glisse suspendue,    | L'aile qui glisse suspendue,    |
| A 1 | L'air inondé d'un faible éclat. | L'air inondé d'un faible éclat. |

## III.

|      |  |  |
|------|--|--|
| A 1  | Jour naissant, jour fait de rosée,                     | Jour naissant, jour fait de rosée,     |
| A 1  | Si clair dans l'âme et dans les cieux,                 | Si clair dans l'âme et dans les cieux, |
| A 1  | Ta lumière oblique, posée                              |  |
| B 2  | (Ta splendeur légère, posée)                           |  |
| H 1  | Ta splendeur <del>à peine</del> <légère> posée         |  |
| P 1  | (Toute cette splendeur) posée                          | Toute cette splendeur posée            |
| A 1  | Partout comme un reflet soyeux                         |  |
| A 2  | Sur les toits en reflets soyeux                        |  |
| B 2  | (En touches de reflets soyeux)                         |  |
| C 3  | Par touches de reflets soyeux                          |  |
| D 1  | A peine <del>sur</del> <au long> des champs soyeux     |  |
| H 1  | <A peine au long des> champs soyeux                    |  |
| H 26 | Qui caresse ailée en tous lieux ( <u>Ta???</u> )       |  |
| H 29 | Ta caresse ailée en tous lieux,                        |  |
| P 1  | (Comme une) caresse en tous lieux                      | Comme une caresse en tous lieux        |
| A 1  | Reparaîtra tendre et limpide                           |  |
| E 1  | Reparaîtra tendre et limpide.                          |  |
| H 26 | ( <u>Va revenir?</u> ) <del>Reparaître</del> tendre... |  |
| J 1  | Reparaîtra tendre et limpide.                          |  |
| P 1  | (Nous reviendra)                                       | Nous reviendra tendre et limpide.      |
| A 1  | Le soir à travers l'air fluide                         | Le soir à travers l'air fluide         |
| A 1  | La verse à l'arbre, au pré mouillé,                    |  |
| B 2  | <Viendra la rendre> au pré mouillé,                    |  |
| G 1  | Va la verser au pré mouillé.                           |  |
| I 1  | En comblera le pré mouillé.                            | En comblera le pré mouillé.            |
| A 1  | Mais avant que le soir descende,                       |  |
| D 1  | Mais avant que <u>le</u> (ton) soir descende,          |  |
|      | ( <u>Mais avant que ton soir descende</u> )            |  |
| E 1  | Mais avant que ton soir descende,                      |  |
| G 1  | Mais avant que le soir descende,                       | Mais avant que le soir descende,       |
| A 1  | Dans la cité, le champ, la lande,                      |  |
| D 1  | <del>Dans la cité, le champ, la lande,</del>           |  |
|      | (adieu <del>calme</del> descende.)                     |  |



|     |  |                               |
|-----|--|-------------------------------|
|     | (Que ton adieu calme s'étende)<br>(Et que ton calme adieu s'épande)          |                               |
| E 1 | Que ton adieu calme s'étende   |                               |
| G 1 | Et parmi nous calme s'étende   | Et parmi nous calme s'étende, |
| A 1 | O jour, comme on t'aura souillé!   |                               |
| E 1 | O jour, que tu seras souillé!  | O jour, que tu seras souillé! |
| G 1 | Jour comme tu seras souillé!<br>( <del>Jour, que tu vas être souillé</del> ) |                               |
| F 1 | O jour, que tu seras souillé!  |                               |
| M 1 | O jour, <del>comme on t'aura</del> que tu seras souillé!                     |                               |

## IV.

|      |   |                                  |
|------|---|----------------------------------|
| B 3  | Chaque minute, o jour qui monte!  | Chaque minute, o jour qui monte! |
| B 3  | Quand elle a fui d'un vol muet  | Quand elle a fui d'un vol muet   |
| G 26 | Avant de fuir d'un vol muet   |                                  |
| H 2  | <del>Avant de fuir d'un vol muet</del><br>(Quand elle a fui d'un vol muet)  |                                  |
| H 27 | Quand elle a fui d'un vol muet  |                                  |
| B 3  | Après elle laisse la honte,   | Après elle laisse la honte       |
| E 2  | Derrière elle laisse la honte   |                                  |
| G 26 | Va répandre et laisser la honte,<br>(la honte <del>dure</del> )   |                                  |
| H 2  | <del>Va répandre et laisser la honte</del><br>Après elle laisse la honte  |                                  |
| H 27 | Derrière elle laisse la honte<br>(Après)  |                                  |
| H 28 | Laisse derrière elle la honte   |                                  |
| L 3  | <del>Laisse derrière elle</del> la honte<br><Après elle laisse>   |                                  |
| M 2  | Après elle laisse la honte  |                                  |
| B 3  | Legs amer pour l'instant qui naît.  |                                  |
| D 2  | Pour glacer le moment qui naît.   |                                  |
| F 2  | Pour glacer le moment qui naît.   |                                  |
| G 11 | <del>Dont les peuples sont le jouet.</del><br>( aites tête prête êtes crêtes bêtes<br>mettes muettes fouettes miette<br>tout font passer le fouet)  |                                  |
| G 26 | Trop ample et trop durable legs.<br>(Qui partout abaisse et soumet)<br>(Joug qui partout pèse et soumet)<br>(Et le temps futur s'y soumet.)<br>(Legs triste à qui tout se soumet.)<br>(qui brûle et marque comme un fouet.) |                                  |
| H 2  | <Dont la marque mord> comme un fouet.   |                                  |

|      |  |                                       |
|------|--|---------------------------------------|
|      | ( <del>Dont les coups marquent comme un fouet</del> )  |                                       |
| H 27 | Dont la marque mord comme un fouet.  |                                       |
| I 1  | Dont les coups marquent plus qu'un fouet.  |                                       |
| J 2  | Au coup plus flétrissant qu'un fouet.  |                                       |
| J 3  | Qui cingle et s'abat comme un fouet.   |                                       |
| K 3  | <Que recueille l'instant qui naît.>  |                                       |
| L 2  | Que recueille l'instant qui naît.  | Que recueille l'instant qui naît.     |
| B 3  | Partout quelque bouche soudaine  | Partout quelque bouche soudaine       |
| G 11 | Déjà quelque bouche soudaine   |                                       |
| H 2  | (au lieu <u>Partout</u> )  |                                       |
| H 27 | <u>Déjà</u> quelque bouche soudaine<br>( <u>Partout</u> )<br>Partout quelque bouche soudaine   |                                       |
| B 3  | Sait ternir d'un mot, d'une haleine,   |                                       |
| G 2  | Vient ternir d'un mot, d'une haleine,  |                                       |
| G 11 | S'ouvre et vient ternir d'une haleine  |                                       |
| G 26 | A terni d'un mot, d'une haleine,<br>(Vient ternir d'une seule)<br>(S'ouvre pour ternir)<br>( <u>Parle pour ternir</u> d'une haleine)<br>( <u>S'ouvre et ternit doublement souligné</u> ) |                                       |
| H 2  | S'ouvre et vient ternir d'une haleine  | S'ouvre et vient ternir d'une haleine |
| M 2  | S'ouvre <del>pour</del> (et vient) ternir d'une haleine  |                                       |
| B 3  | Les jours et les douces saisons  | Les jours et les douces saisons       |
| B 3  | Pour tant d'êtres hier sans larmes   |                                       |
| D 2  | D'êtres hier encore sans larmes  | D'êtres hier encore sans larmes       |
| B 3  | Qui maintenant <del>n'auront</del> qu'alarmes,<br><n'ont plus>   |                                       |
| D 2  | Qui maintenant n'ont plus qu'alarmes,  |                                       |
| G 11 | Qui n'ont plus désormais qu'alarmes,   |                                       |
| M 2  | Qui n'ont plus <del>désormais</del> qu'alarmes,<br>(maintenant)  |                                       |
| M 8  | Qui n'ont plus maintenant qu'alarmes,  |                                       |
| O 1  | Qui maintenant n'ont plus qu'alarmes,  | Qui maintenant n'ont plus qu'alarmes, |
| B 3  | Ténèbres, misère et prisons.   |                                       |
| D 2  | Ténèbres, <del>désert</del> et prisons. ( <del>chaînes</del> )   |                                       |
| E 2  | <del>Déserts</del> ténèbres et prisons.  |                                       |
| G 2  | Chaînes, ténèbres et prisons.  |                                       |
| F 2  | Exil, ténèbres et prisons.   |                                       |
| G 11 | Détresses, ténèbres, prisons.<br>(Vains travaux, détresse et prisons.)   |                                       |
| G 26 | Départs, ténèbres et prisons.<br>( <u>Vains travaux, ténèbres</u> )  |                                       |
| H 2  | Vains travaux, détresse et prisons.  | Vains travaux, détresse et prisons.   |

## V.

|     |   |                                      |
|-----|---|--------------------------------------|
| B 3 | Précaires sont les destinées                        |                                      |
| C 2 | Où /vont/ ramper les destinées,                     |                                      |
| C 4 | Quel effort tord les destinées                      | Quel effort tord les destinées       |
| B 3 | Si le sort, le fer, l'or, les lois                  |                                      |
| C 2 | (Dont)- <del>Quand</del> <si>le sort, le fer...     |                                      |
| C 4 | Dont le sort, le fer, l'or, les lois                |                                      |
| D 2 | Dont l'or, le sort, le fer, les lois                |                                      |
| G 3 | Dont le sort, le fer, l'or, les lois                |                                      |
| H 2 | (au lieu l'or, le fer, le sort)                     |                                      |
| I 3 | Dont l'or, le fer, le sort, les lois,               |                                      |
| J 2 | Dont l'or, le fer, le sort, les lois                | Dont l'or, le fer, le sort, les lois |
| M 2 | ( <del>Dont le fer, l'or, le sort, les lois</del> ) |                                      |
| B 3 | Ont logé les longues années                         |                                      |
| C 2 | Enferment les vastes années                         |                                      |
| C 4 | (Enserrent)   |                                      |
| C 5 | Enserrent les vastes années                         |                                      |
| D 2 | Écrasent les vastes années                          | Écrasent les vastes années           |
| M 2 | <del>Enferment</del> (Écrasent) les vastes années   |                                      |
| B 3 | Dans l'espace d'un peu de voix.                     |                                      |
| C 2 | Dans l'espace clos d'une voix?                      |                                      |
| K 3 | Dans l'espace <d'un peu de> voix!                   |                                      |
| L 2 | Dans l'espace d'un peu de voix!                     | Dans l'espace d'un peu de voix!      |
| B 3 | Quand les lèvres inattentives                       | Quand les lèvres inattentives        |
| C 2 | Si  |                                      |
| B 3 | Laissent sur les âmes captives                      |                                      |
| C 2 | Laissent sur tant d'âmes captives                   |                                      |
| C 4 | Laissent sur les foules captives                    | Laissent sur les foules captives     |
| B 3 | Tomber ces mots, si lourds de temps,                | Tomber ces mots, si lourds de        |
|     | temps,  |                                      |
| B 3 | Jours à jours deviennent poussières;                |                                      |
| C 2 | Les heures <del>ne sont que</del> poussières;       |                                      |
|     | <croulent en>                                       |                                      |
| C 4 | Les heures croulent en poussières;                  | Les heures croulent en poussières;   |
| B 3 | La clarté touche les paupières                      |                                      |
| C 2 | La clarté touche les paupières,                     | La clarté touche les paupières,      |
| E 5 | <del>La lumière est sur les paupières</del>         |                                      |

- B 3 Mais ne baigne plus les instants.  
 C 2 <Et>  
 C 4 (Sans. le. jamais., Hélas! sans  
       Sans baigner les sombres instants.)  
 C 5 Sans baigner les sombres instants.  
 D 2 Et se retire des instants.  
       (Elle n'est plus dans les instants?)  
 E 3 Mais elle assombrit les instants.  
       (obscurcit)  
 E 5 ~~Elle n'est plus dans les instants.~~  
 G 2 Elle a déserté les instants.                   Elle a déserté les instants.  
 M 2 ~~(Mais) Et ne baigne plus les instants.~~  
       Elle a déserté les instants.

## VI.

- B 3 Que viens-tu dans ta neuve aurore  
 G 26 Pourquoi blesser de ton aurore                   Pourquoi blesser de ton aurore
- B 3 Luire aux yeux vaincus, jour mort-né?  
 G 26 Les yeux des vaincus, jour mort-né?                   Les yeux des vaincus, jour mort-né?
- B 3 Ils sont las qu'il leur faille encore  
 D 2 Laisse! Ils sont las qu'il faille encore  
 F 3 Ils sont las qu'il leur faille encore                   Ils sont las qu'il leur aille encore
- B 3 ~~S'ouvrir pour un~~ jour condamné.  
       <Nous poindre ce>  
 C 1 Voir poindre ce jour condamné.  
 C 2 Voir poindre un jour condamné.  
 G 26 Voir luire un soleil condamné.                   Voir luire un soleil condamné.
- B 3 tout un jour mort est long à vivre.  
 C 2 Un jour mort est trop long à vivre.                   Un jour mort est trop long à vivre.  
 E 2                   (vide)
- B 3 L'aube ~~est amère à qui doit~~ suivre  
       (ordonne d'en)  
 C 1 L'aube amère ordonne d'en suivre                   L'aube amère ordonne d'en suivre
- B 3 ~~Sen~~ <Le> cours morne sans respirer.  
 C 2 Le cours morne sans s'écarter.  
 D 2 Le cours sans oser chanceler.  
 G 26 Le cours affreux sans chanceler.                   Le cours affreux sans chanceler.
- B 3 Le coeur, les genoux leur défaillent;  
 E 2 (Tout le coeur)                   Le coeur, les genoux leur défaillent.

|     |   |  |
|-----|---|--|
| B 3 | Debout pourtant, il faut qu'ils aillent |  |
| I 3 | Il faut pourtant debout qu'ils aillent  | Il faut pourtant debout qu'ils aillent |
| M 2 | Debout pourtant, il faut qu'ils aillent |  |
| O 2 | Il faut pourtant debout qu'ils aillent  |  |

|     |  |                             |
|-----|--|-----------------------------|
| B 3 | Où leur coeur ne veut pas aller.   |                             |
| C 2 | (refuse d')  |                             |
| C 4 | Où l'âme ne veut pas aller.  | Où l'âme ne veut pas aller. |
| D 2 | Où l'âme veut ne pas aller.<br>(Où l'âme refuse d'aller.<br>(Où l'âme refuse d'aller.<br><u>Le coeur?</u> Leur?) |                             |

## VII.

|     |   |                                |
|-----|---|--------------------------------|
| C 1 | Jour tué dans mille et mille âmes,                              |                                |
| C 3 | Dans mille et mille âmes désertes                               |                                |
| D 3 | Dans mille et dans mille âmes vides,                            |                                |
| E 6 | Dans mille et mille âmes désertes,                              |                                |
| G 3 | <del>Dans</del> mille et mille âmes /sont/ désertes,            |                                |
| J 3 | Mille fois mille âmes désertes                                  | Mille fois mille âmes désertes |
| K 4 | <del>Mille fois mille</del> âmes désertes<br><A mille et mille> |                                |
| L 4 | A mille et mille âmes désertes                                  |                                |
| M 3 | Mille fois mille âmes désertes                                  |                                |

|      |   |                             |
|------|---|-----------------------------|
| C 1  | Pour être mille et mille fois                               |                             |
| C 2  | Tu seras mille et mille fois                                |                             |
| C 4  | On t'aura tué, jour béni.                                   |                             |
| D 3  | Jour béni, tu seras perdu;                                  |                             |
| G 3  | (Et veuves de ce jour perdu)                                |                             |
| G 27 | Qui déjà ce jour est perdu.                                 |                             |
| H 3  | Pour qui tout ce jour est perdu.                            |                             |
| I 3  | Saluent ce jour déjà perdu.                                 | Saluent ce jour déjà perdu. |
| K 4  | <del>Saluent un jour</del> déjà perdu.<br><Le jour s'offre> |                             |
| L 4  | Le jour s'offre déjà perdu.                                 |                             |
| M 3  | Saluent ce jour déjà perdu.                                 |                             |

|     |   |
|-----|---|
| C 1 | La matière morts des trames   |
| C 2 | La substance morte des trames   |
| C 4 | Tu n'es plus que /des/ cartes inertes<br>(Ces milliers de cartes inertes)   |
| C 5 | En milliers de cartes inertes   |
| D 3 | <del>Ces</del> mille et mille temps arides<br>(Et ces milliers de jours arides<br><u>Tant de milliers de temps arides</u> ) |
| E 6 | <del>Tous ces milliers de</del> temps inertes   |

|      |   |                                    |
|------|---|------------------------------------|
|      | <Ces mille et mille><br>(les mille et milles)   |                                    |
| E 7  | Ces mille et mille temps inertes  |                                    |
| G 27 | Tant de milliers de temps inertes   |                                    |
| H 3  | Ces mille et mille de temps inertes   |                                    |
| I 3  | Mille fois mille jours inertes  |                                    |
| K 4  | <del>Mille fois</del> mille jours inertes<br><Leurs mille et>   |                                    |
| L 4  | Leurs mille et mille jours inertes  |                                    |
| M 3  | (Ces) <del>Leurs</del> mille et mille jours inertes   |                                    |
| M 9  | Ces mille et mille jours inertes  | Ces mille et mille jours inertes   |
| C 1  | Que façonnent les mains des rois;   |                                    |
| C 2  | Qu' (en jouant) combinent les rois.   |                                    |
| C 4  | Pour un grand jeu jamais fini.  |                                    |
| C 5  | Tu vas au jeu jamais fini.  |                                    |
| D 3  | Sont les dés d'un jeu défendu.  |                                    |
| H 3  | Vont servir un jeu défendu.   |                                    |
| I 3  | Servent pour un jeu défendu.  |                                    |
| J 3  | Vont servir un jeu défendu.   |                                    |
| K 4  | <del>Vont servir un jeu défendu.</del><br><Sont un jouet vil et vendu.>   | Sont un jouet vil et vendu.        |
| M 3  | Sont un jouet vil et vendu.   |                                    |
| C 1  | Eux dont l'oeil traverse les âges,  |                                    |
| C 2  | Mais eux, dont l'oeil perce les âges,   |                                    |
| C 4  | Et les joueurs, hantés d'images,  |                                    |
| K 4  | <del>Et</del> <Mais> les joueurs, hantés d'images,  |                                    |
| M 3  | <del>Mais</del> les joueurs, hantés d'images,<br><Quelques> (Mais le joueur)<br>(Les quelques joueurs, pleine d'images)                               |                                    |
| M 9  | Quelques joueurs, hantés d'images,  | Quelques joueurs, hantés d'images, |
| C 1  | Habités de grandes images,  |                                    |
| C 2  | Tourmentés de grandes images,   |                                    |
| C 4  | L'oeil toujours au lointain des âges,   |                                    |
| I 3  | Le regard au lointain des âges,   | Le regard au lointain des âges,    |
| C 1  | Sont aveugles quand tu parais.  |                                    |
| C 4  | Ne frémissent pas quand tu nais;  |                                    |
| C 5  | Ne voient même pas quand tu nais;   |                                    |
| D 3  | Ne voient pas même quand tu nais;   |                                    |
| G 27 | O jour, ne voient pas quand tu nais;  |                                    |
| K 4  | <Ne voient pas, jour, quand tu parais.>   |                                    |
| M 3  | <del>Ne voient pas, o jour, quand tu nais.</del><br><jour, quand tu parais.><br>(Ne voient pas quand le jour parais)<br>(Ignorent que le jour paraît) |                                    |
| M 9  | Ignorent que le jour paraît.  | Ignorent que le jour paraît.       |

|     |   |                                       |
|-----|---|---------------------------------------|
| C 1 | L'aube et le soir ne sont qu'un songe         |                                       |
| C 4 | L'aube et le soir ne sont que songe           | L'aube et le soir ne sont que songe   |
| C 1 | A qui peut bannir d'un mensonge               |                                       |
| C 2 | Pour qui peut flétrir d'un mensonge           |                                       |
| C 4 | Pour un coeur où jamais ne plonge             |                                       |
| D 3 | Si comme un glaive au coeur ne plonge         | Si comme un glaive au coeur ne plonge |
| C 1 | Leur brève et lumineuse paix.                 |                                       |
| K 4 | <del>Leur</del> <La> brève et lumineuse paix. | La brève et lumineuse paix.           |

## VIII.

|      |  |  |
|------|--|--|
| D 3  | Ces aveugles brassent et brassent                                    |  |
| G 27 | Aveugles, ils brassent et brassent                                   | Aveugles, ils brassent et brassent         |
| D 3  | Avenirs, passés et présents,   | Avenirs, passés et présents,               |
| D 3  | Sans fin, ne pouvant, quoiqu'ils fassent,                            |  |
| G 3  | <del>ne pouvant</del> (sans pouvoir)                                 |  |
| G 27 | Sans fin, sans pouvoir, quoiqu'ils fassent                           |  |
| J 2  | ( <u>Sans savoir jamais quoiqu'ils fassent</u> )                     |  |
| J 3  | Sans jamais savoir quoiqu'ils fassent,                               |  |
| J 4  | Toujours, sans savoir, quoiqu'ils fassent,                           | Toujours, sans savoir, quoiqu'ils fassent, |
| M 3  | (Toujours) <del>Sans fin</del> , sans p savoir, quoi qu'ils fassent, |  |
| D 3  | Eux, affamés de jours et d'ans,                                      |  |
| I 3  | Dans leur faim d'espace et de temps,                                 |  |
| J 4  | Dans leur faim des jours et des ans,                                 | Dans leur faim des jours et des ans,       |
| D 3  | Se rassasier d'aucun nombre;   | Se rassasier d'aucun nombre;               |
| D 3  | Leur main se crispe et croit dans l'ombre                            |  |
| H 3  | Leur main croit, se crispant dans l'ombre,                           | Leur main croit, se crispant dans l'ombre, |
| D 3  | Ravir les siècles malheureux.  |  |
| G 3  | (saisir)   |  |
| G 27 | Saisir les siècles malheureux.                                       |  |
| K 4  | <del>Saisir</del> <Tenir> les siècles malheureux.                    | Tenir les siècles malheureux.              |
| D 3  | En vain l'axe des cieux est juste.                                   | En vain l'axe des cieux est juste.         |
| D 3  | Jour frêle e t sacré, jour auguste,                                  | Jour frêle et sacré, jour auguste,         |
| D 3  | Jour, tu n'es pas éclos pour eux.                                    | Jour, tu n'es pas éclos pour eux.          |

M 3 ~~O jour, tu n'éclos pas pour eux~~  
(Jour, tu n'es pas éclos pour eux)

## IX.

C 5 (Dans quel sein peux-tu, donc éclore?)

~~Pour qui donc, jour, viens-tu d'éclore;~~

D 3 Hélas! Pour qui viens-tu d'éclore?

M 3 ~~Hélas! Pour qui~~ viens-tu d'éclore?

<Pour qui, hélas,>

Pour qui, hélas, viens-tu éclore?

M 9 <Pour qui hélas, viens-tu d'éclore?

C 5 Ces milliers d'enfants effondrés

D 3 Ces jeunes êtres effondrés,

Ces jeunes êtres effondrés,

C 5 Sourirent-ils à ton aurore

D 3 Voulais-tu les baigner d'aurore

Voulais-tu les baigner d'aurore

C 5 Sur les champs jadis labourés?

D 3 Parmi les champs non labourés?

Parmi les champs non labourés?

C 5 Le front dans les flaques boueuses,

D 3 Sans bouger leurs faces boueuses,

M 3 <Du gris sur>~~Sans bouger~~ leurs faces boueuses,

(Du sang? Du gris Sans pleurs.)

Du gris sur leurs faces boueuses,

M 9 Du gris sur leurs faces boueuses,

C 5 Loin des mains pour eux seuls soigneuses, Loin des mains pour eux seuls  
soigneuses,

C 5 Ils sont à terre pour toujours,

Ils sont à terre pour toujours,

C 5 La bouche ouverte sans prière,

La bouche ouverte sans prière,

C 5 L'oeil insensible à la lumière,

L'oeil insensible à la lumière,

C 5 Dépouillés de leur part de jours.

Dépouillés de leur part de jours.

A 1 Là-bas, quelque part, ce jour même,  
Dans un champ qui fut labouré,  
Sans bruit, un enfant ~~en~~asqué, blême,  
Sur ses genoux a chancelé;  
Loin des mains chères qu'il appelle,  
Parmi le sang et la cervelle,  
Il tombe figé pour toujours,  
La bouche ouverte sans prière,



L'oeil insensible à la lumière,  
Dépouillé de sa part de jours.

## X.

|      |  |                                      |
|------|--|--------------------------------------|
| D 4  | D'autres, nus, sont couverts des gouttes<br>gouttes  | D'autres, nus, sont couverts des     |
| D 4  | De l'aube au travers des chemins.  | De l'aube au travers des chemins.    |
| D 4  | Vers tous les habitants des routes   | Vers tous les habitants des routes   |
| D 4  | Ils tendirent leurs vaines mains.  | Ils tendirent leurs vaines mains.    |
| M 4  | Il <del>sont</del> <del>tendu</del> <tendirent> leurs vaines mains.  |                                      |
| D 4  | On charge comme de la terre  | On charge comme de la terre          |
| D 4  | Ces os qu'a rongés la misère,  |                                      |
| K 6  | <del>Ces</del> <Les> os qu'a rongés la misère  | Les os qu'a rongés la misère         |
| M 4  | (Ces) <i>illis.</i> os qu'a rongés la misère   |                                      |
| M 10 | Les os qu'a rongés la misère   |                                      |
| D 4  | Que nulle terre n'a nourris.   | Que nulle terre n'a nourris.         |
| D 4  | Et d'autres, que d'autres qui gisent!  |                                      |
| E 8  | Et d'autres, que d'autres qui gisent...  | Et d'autres, que d'autres qui gisent |
| D 4  | Les jours révolus interdisent<br>( <u>Les jour passés leur interdisent</u> )   | Les jours passés leur interdisent    |
| D 4  | Qu'ils voient ce jour<br>(qui leur sourit<br>et qu'ils sourient<br>Qu'ils te voient, jour qui leur souris.<br><u>De te voir, jour qui leur souris.</u> ) | De te voir, jour qui leur souris.    |

## XI.

|     |  |  |
|-----|--|--|
| D 4 | O faible jour! La pierre même<br>Tu ne sais pas la traverser.  |  |
| E 8 | O faible jour! la pierre même,<br>Tu ne sais pas la traverser. |  |
| E 9 | O faible jour! La pierre même<br>Tu ne sais pas la traverser.  | (les prisons aux murs illis.)<br>(où les femmes sont illis.) |

Derrière les murs nul ne t'aime, (les prisons aux murs sans pitié)  
 Ces murs de plomb qui vont peser (les parois lourdes des usines)  
 Tout un jour sur tant de poitrines,  
 (De) Dans l'ombre lourde des usines,

(Du) Au fond des prisons immuables

Nul rayon ne perce la dune  
 Paroi que font

G 4 O faible jour! La pierre même,  
 Tu ne sais pas la traverser.  
 Derrière les murs nul ne t'aime,  
 Ces murs dont le plomb va peser  
 Tout un jour sur tant de poitrines.  
 Du tumulte lourd des machines (usines)

Du fond des prisons immuables (tuer)  
 Les yeux se lèvent misérables, (Des regards) (suer)  
~~Impuissants à te sauver.~~  
 Qui ne peuvent te rencontrer.

|     |  |   |
|-----|--|---|
| G 6 | O faible jour! La pierre même<br>Tu ne sais pas la traverser,<br>Tant de murs empêchent qu'on t'aime,<br>Ces murs dont le plomb va peser<br><del>Tout</del> Jusqu'à la nuit sur les poitrines!<br>Du tumulte lourd des usines,<br>Des marchés de chair à souiller,<br>Du fond des prisons immuables<br>Des yeux se lèvent misérables<br><del>Que</del> nul rayon ne vient baigner. | O faible jour! La pierre même<br>Tu ne sais pas la traverser,<br>Trop de murs empêchent qu'on t'aime,<br>Des murs faits de plomb vont peser<br>Jusqu'à la nuit sur les poitrines.<br><br>(Sans jour que vienne les baigner<br>Sans que tu vienne les baigner<br>Que tu ne viendras pas baigner<br>Et tu ne viens pas) |
|-----|--|---|

|     |   |  |
|-----|---|--|
| G 7 | O faible jour! La pierre même,<br>Tu ne sais pas la traverser.<br>Derrière les murs nul ne t'aime,<br>Ces murs dont le plomb va peser<br>Tout un jour sur tant de poitrines.<br>Du tumulte lourd des usines,<br>Des marchés de chair à souiller,<br>Du fond des prisons immuables,<br>Des yeux se lèvent misérables<br>Impuissants à te saluer. | (La seule muraille est l'injure)<br>(la contrainte sans pitié) |
|-----|---|--|

*strophe entièrement barrée*

G 8 O faible jour! La pierre même  
 H 4 Trop faible jour! La pierre même

|      |   |                                    |
|------|---|------------------------------------|
| I 4  | Jour sans force, la pierre même   | Jour sans force, la pierre même    |
| G 8  | Tu ne sais pas la traverser.  |                                    |
| H 4  | Tu ne peux pas la traverser.  |                                    |
| J 5  | Tu ne pourras la traverser.   | Tu ne pourras la traverser.        |
| M 4  | Tu ne <del>pourras</del> <peux pas> la traverser.   |                                    |
| M 10 | Tu ne peux pas la traverser.  |                                    |
| O 3  | Tu ne pourras la traverser.   |                                    |
| G 8  | Derrière les murs nul ne t'aime,<br>(Même un mur empêche)<br>Un mur mince empêche qu'on t'aime,<br><i>strophe deux fois sur la même feuille</i>                     |                                    |
| G 10 | Plus d'un mur empêche qu'on t'aime;<br>(quelques murs, Trop de)<br>(Un mur mince empêche)<br>(Derrière un mur crois-tu qu'on t'aura)<br>(Trop de murs sont la pour) |                                    |
| G 14 | Un mur mince empêche qu'on t'aime,  |                                    |
| G 15 | Trop de murs empêchent qu'on t'aime,  |                                    |
| G 16 | Trop de murs sont là pour qu'on t'aime;   |                                    |
| G 17 | Un mur te retire à qui t'aime,  |                                    |
| G 18 | Un mur te retire à qui t'aime;  | Un mur te retire à qui t'aime;     |
| G 8  | Et des murs de plomb vont peser   |                                    |
| G 10 | Tant de mur de plomb vont peser   |                                    |
| G 14 | Et des murs de plomb vont peser   |                                    |
| G 15 | Trop de murs de plomb vont peser  |                                    |
| G 17 | Et des murs de plomb vont peser   |                                    |
| K 6  | <u>Et des murs en plomb vont peser</u>  |                                    |
| M 4  | Et des murs <del>du</del> <de> plomb vont peser   |                                    |
| O 3  | Et des murs en plomb vont peser   | Et des murs en plomb vont peser    |
| G 8  | Jusqu'à la nuit sur les poitrines.  |                                    |
| G 10 | Jusqu'à la nuit sur les poitrines!  |                                    |
| G 14 | Jusqu'à la nuit sur les poitrines.  | Jusqu'à la nuit sur les poitrines. |
| M 4  | <del>Tout le jour sur tant de poitrines.</del><br><Jusqu'à la nuit sur les poitrines>   |                                    |
| G 8  | Du tumulte lourd des usines,  | Du tumulte lourd des usines,       |
| G 8  | Des marchés de chair à souiller,  | Des marchés de chair à souiller,   |
| G 8  | Du fond des prisons immuables,  | Du fond des prisons immuables,     |
| G 8  | Des yeux se lèvent misérables   |                                    |
| G 10 | Des yeux regardent misérables;  |                                    |
| I 4  | Tant de regards sont misérables!  |                                    |
| K 6  | <Montent les> regards misérables.   | Montent les regards misérables.    |

G 8 Et tu ne viens pas les baigner.  
 G 10 Nul rayon ne vient les baigner.  
 G 22 Quel rayon viendra les baigner?  
 G 28 <daigne>  
 H 4 Quel rayon daigne les baigner?                      Quel rayon daigne les baigner?

## XII.

D 4 Ah! l'injure plus que la pierre  
 E 8 Ah! L'injure est la seule enceinte  
 E 9 L'injure est la plus close enceinte  
 G 8 Ah! Toujours opaque est l'injure.  
 (L'injure est une close enceinte)  
 G 11 ~~Rien ne brille~~ à la vue obscure  
 G 12 L'injustice est la clos enceinte  
 Ah! l'injure seule est l'enceinte  
 <est la close>  
 (l'injustice est la)  
 G 15 Ah! La seule injure est l'enceinte  
 G 16 Ah! l'injure est la close enceinte  
 (Ah! qu'importent les murs? L'enceinte  
 C'est l'injure)  
 (Ah! L'injure seule est l'enceinte  
 Toujours close aux rayons)  
 G 17 Ah! l'injure seule est l'enceinte  
 (Ah! la seule injure est l'enceinte  
 Toujours close)  
 G 18 L'injure est la lugubre enceinte  
 G 19 Quel recours? L'injure est l'enceinte  
 G 22 Nul rayon. ~~L'injure est~~ l'enceinte  
 (Aucun, l'injure est une enceinte)  
 G 23 (Ah! quel rayon perce la dune)  
 (Nul rayon ne passe la dune)  
 (Rien ne perce l'enceinte sure)  
 G 24 Tout est clos pour la vue obscure  
 Nul rayon pour la foule obscure  
 G 28 Nul rayon pour la foule obscure  
 G 29 ~~Les droits à cette <leur> foule obscure~~  
 (Tout est clos sur la foule)  
 Les rayons à leur foule obscure  
 G 30 Nul rayon pour la ~~foule~~ <vie> obscure  
 (Tout est clos pour la vie obscure)  
 G 31 Rien ne luit sur la vie obscure  
 Rien ne luit pour la vie obscure  
 H 24 Tout est clos pour la vue obscure  
 J 5 (Tout est clos pour la foule obscure)  
 K 6 Tout est clos <sur> la foule obscure                      Tout est clos sur la foule obscure

- D 4 Est opaque (est? Opaque?)  
 E 8 ~~Pour~~-(Sur) tous ceux qu'elle tient pliés.  
 E 9 Quand les genoux tremblent pliés  
 G 8 Partout où se courbent, pliés  
 (Quand tous les vouloirs sont pliés,)  
 G 11 A qui tout droit fut dénié.  
 A qui l'honneur fut déniée.  
 Que voilent les droits déniés.  
 G 12 Opaque autour des fronts pliés.  
 G 14 ~~Close~~ autour des ~~genoux~~ pliés.  
 <Opaque> <fronts  
 G 15 Close aux traits des cieux  
 G 16 Opaque autour des fronts pliés.  
 G 17 Qui se clôt sur les fronts pliés.  
 G 18 Close aux traits des jours dépliés.  
 G 19 Toujours close (inachevé)  
 (Autour des fronts qu'elle a pliés)  
 G 22 (Autour des fronts qu'elle a pliés)  
 G 23 (Enceinte où sont les fronts pliés?)  
 (Que font les foulés aux pieds)  
 G 24 A qui tous droits sont déniés.  
 Dont tous.... A qui l'honneur est  
 L'outrage et les droits déniés.  
 G 28 Dont le droit se tait dénié.  
 (Dont l'appel s'use dénié)  
 G 29 ~~Et (Tous) les rayons sont déniés.~~  
 (Dont tous les droits sont déniés.)  
 Comme les droits sont déniés.  
 G 30 ~~Dont les droits s'usent~~ déniés  
 (A qui tous droits sont déniés.)  
 (Comme les.... A qui les...)  
 G 31 A qui l'honneur fut dénié.  
 H 24 Qu'éteignent les droits oubliés.  
 H 29 La force et les droits oubliés  
 I 4 illis. l'on foule aux pieds  
 J 5 (Dont tous les vouloirs sont liés.)  
 K 6 ~~Dont tous les vouloirs sont liés.~~  
 <Dont peinent les membres liés.>  
 L 5 Dont tremblent les membres liés. Dont tremblent les membres liés.
- D 4 Quand la peur courbe vers la terre  
 E 8 Quand se courbent sous la contrainte  
 <Lorsque>  
 G 4 ~~Quand sur le sol la crainte courbe~~  
 G 5 Quand la peur courbe vers la terre  
 G 6 ~~Quand~~ <Lorsque> la contrainte courbe à terre  
 G 7 Lorsque la crainte courbe à terre  
 G 8 Sans recours sous la crainte dure  
 G 11 Lorsque se courbent sous l'injure  
 G 12 Lorsque se courbent sous la crainte

|      |  |                                      |
|------|--|--------------------------------------|
| G 14 | Quand se courbent sous la crainte  |                                      |
| G 16 | Quand succombent sous la contrainte  |                                      |
| G 17 | Lorsque se courbent sous la crainte  |                                      |
| G 24 | Lorsque se courbent sous l'injure  |                                      |
| G 28 | Quand se courbe au sol sous l'injure   |                                      |
| G 29 | Lorsque se courbent sous l'injure  |                                      |
| H 24 | Quand sans fin peinent sous l'injure   |                                      |
| H 29 | Font taire et plier sous l'injure  |                                      |
| I 4  | Aux êtres pliés sous l'injure,   |                                      |
| J 5  | Aux destins livrés à l'injure,   |                                      |
| K 6  | Aux destins soumis à l'injure,   | Aux destins soumis à l'injure,       |
| M 4  | (Aux) <del>Des</del> destins <del>livrés</del> <soumis> à l'injure,                                    |                                      |
| D 4  | De longs efforts humiliés  |                                      |
| E 8  | Les longs efforts humiliés   |                                      |
| I 4  | Aux longs efforts humiliés   | Aux longs efforts humiliés           |
| D 4  | Que les claires plaines sont grises!   | Que les claires plaines sont grises! |
| D 4  | Même dans la douceur des brises,   |                                      |
| G 23 | Même dans la tiédeur des brises,   | Même dans la tiédeur des brises,     |
| D 4  | Même en marche au milieu d'un champ  | Même en marche au milieu d'un champ  |
| D 4  | L'opprobre et l'amère fatigue  |                                      |
| E 8  | L'opprobre et la fatigue amère<br>(la cruelle fatigue)   |                                      |
|      | L'opprobre et l'amère fatigue  |                                      |
| G 6  | Sans ciment ni pierres, l'injure   |                                      |
| G 11 | L'opprobre et la stupeur amère   | L'opprobre et la stupeur amère       |
| G 12 | L'opprobre et la fatigue amère   |                                      |
| G 15 | Partout se dresse une barrière   |                                      |
| G 16 | L'opprobre et la fatigue amère<br>(Partout se dresse une barrière)                                     |                                      |
| G 17 | L'opprobre et la stupeur amère   |                                      |
| G 18 | Partout se dresse une barrière   |                                      |
| G 19 | Partout surgit une barrières   |                                      |
| G 20 | Partout se dresse <surgit> une barrière<br>(L'opprobre et la stupeur amère)                            |                                      |
| G 22 | L'opprobre et la stupeur amère   |                                      |
| G 23 | L'opprobre et la fatigue amère   |                                      |
| G 24 | L'opprobre et la stupeur amère   |                                      |
| D 4  | Barrent comme une morne digue<br>(Rompe le )<br>(morne et cruelle)<br>(Barrent durement de leur digue) |                                      |
| E 8  | Ont arrêté mieux que la pierre<br>Barrent durement de leur digue                                       |                                      |

- G 4 ~~Ont barré comme de la pierre~~  
 E 9 Ont barré plus durs que la pierre;  
 G 6 Barre; digue invisible et dure  
 G 11 Chaque jour barrent ciel et terre  
 G 12 Opposent leur triste barrière  
 Toujours ont dressé leur barrière  
 (Sont une sinistre barrière)  
 (Toujours sont la triste <dure> barrière)  
 (Sont une invisible barrière)  
 G 15 D'opprobre et de fatigue amère  
 G 16 Opposent leur dure barrière  
 G 17 Ont dressé ~~leur dure~~ <partout la> barrière  
 G 18 D'opprobre et de fatigue amère  
 G 19 D'opprobre et de stupeur amère  
 G 20 (Partout font durement barrière)  
 (Durement font partout barrière)  
 (De toutes parts ont font barrière)  
 G 22 (Vident le ciel même et la terre,)  
 G 23 Ont barré les cieus et la terre  
 G 24 ~~Tous les jours~~ barrent ciel et terre  
 (Chaque jour)  
 G 28 Chaque jour barrent ciel et terre  
 I 4 Vont encore barrer ciel et terre  
 J 5 Vont barrer les cieus et la terre  
 K 6 ~~Vont barrer les cieus et la terre~~  
 <Auront interdit ciel et terre>  
 L 5 Auront interdit ciel et terre                      Auront interdit ciel et terre  
 M 4 Vont fermer le ciel et la terre  
 (~~Auront interdit ciel et terre ?~~)  
 M 10 Vont fermer le ciel et la terre  
 O 3 Auront interdit ciel et terre  
 D 4 Les flots du matin caressant.  
 E 8 Le flot du... G 11 Au flot...  
 H 29 Au matin ailleurs caressant.  
 I 4 Tout ce jour au jour caressant.                      Tout ce jour au jour caressant.  
 M 4 Tout le <ce> jour au jour caressant.

## XIII

- G 6 Mais plus de nuit couvre l'espèce                      Mais plus de nuit couvre l'espèce  
 Qui fourmille par les cités                      Qui fourmille par les cités  
 Des hommes à la chair épaisse  
 Dont l'esprit dort sous tes clartés  
 G 23 = G 6  
 G 29 *reprend les 4 premiers vers et continue*  
~~S'ils tressaillent, c'est quand la foudre~~

Pour réduire un cœur d'homme en poudre  
~~Daigne en tombant passer par eux.~~  
 (Ils ne tressaillent qu'" à la foudre  
 Qui pour pour réduire un homme en poudre  
 Daigne parfois passer par eux.)  
 (Quand,  
 Elle daigne ~~passer par eux.~~) –

- |      |  |                                      |
|------|--|--------------------------------------|
| G 31 | Des hommes à la chair épaisse  |                                      |
| H 5  | Des <del>hommes</del> <êtres> à la chair épaisse   |                                      |
| H 27 | Des hommes à la chair épaisse  |                                      |
| K 7  | Des <del>hommes</del> <êtres> à la chair épaisse   |                                      |
| L 6  | Des êtres à la chair épaisse   | Des êtres à la chair épaisse         |
|      |  |                                      |
| G 31 | Dont l'esprit dort sous tes clartés.   |                                      |
| H 5  | Dont l'esprit dort sous les clartés.   | Dont l'esprit dort sous les clartés. |
|      |  |                                      |
| G 31 | Leur <u>être</u> près de se dissoudre  |                                      |
| H 5  | <del>Sans cesse près de se dissoudre</del><br>près sans cesse de se dissoudre  |                                      |
| H 27 | Toujours au point de se dissoudre,   |                                      |
| I 5  | Ils ne tressaillent qu'à la foudre   | Ils ne tressaillent qu'à la foudre   |
|      |  |                                      |
| G 31 | Ne tressaille que quand la foudre  |                                      |
| H 5  | <del>S'ils tressaillent, c'est quand</del> la foudre<br><Ils> <qu'à>   |                                      |
| H 27 | Ils ne tressaillent qu'à la foudre   |                                      |
| I 5  | Quand pour <tuer> et se dissoudre  |                                      |
| J 5  | Lorsque pour détruire et dissoudre   |                                      |
| K 7  | <del>Lorsque</del> <Dès> pour détruire et dissoudre  |                                      |
| L 6  | Dès que pour détruire et dissoudre   | Dès que pour détruire et dissoudre   |
| M 5  | Lorsque pour détruire et dissoudre   |                                      |
| O 3  | Dès que pour détruire et dissoudre   |                                      |
|      |  |                                      |
| G 31 | A travers eux daigne passer.   |                                      |
| H 5  | /Qui daigne/ à travers eux passer.   |                                      |
| H 27 | Qui daigne à travers eux passer.   |                                      |
| I 5  | Elle vont bien par eux passer.   |                                      |
| J 5  | Elle veut bien par eux passer.   |                                      |
| K 7  | <del>Elle veut bien par eux passer.</del><br><tombe les traverser.>  |                                      |
| L 6  | Elle tombe les traverser.  | Elle tombe les traverser.            |
|      |  |                                      |
| G 31 | <del>Ô jour béni, tu viens de naître!</del><br>(Jour béni; tu viens de paraître)                                     |                                      |
| H 5  | Ce jour à peine vient de naître  |                                      |
| I 5  | Ce jour heureux qui vient de naître,   | Ce jour heureux qui vient de naître, |
| M 5  | <del>Jour heureux, jour</del> qui vient de naître<br>(Ce jour heureux qui vient de naître,)<br>(Ce jour heureux qui) |                                      |



- N 5 Ce jour heureux qui vient de naître,
- G 31 Nul n'aura-t-il su te connaître  
 H 5 Nul n'aura-t-il su le connaître Nul n'aura-t-il su le connaître  
 M 5 ~~Qui donc aura su te connaître~~  
 (le) (Nul n'aura-t-il su?)  
 (Nul n'aura-t-il su le connaître)
- N 5 Nul n'aura-t-il su le connaître
- G 31 A l'heure où tes feux vont cesser?  
 H 5 **A l'heure où illis. va cesser?**  
 (Avant qu'il -- à cesser?)  
 (Quant - - - - - viendront à cesser?)  
 (quand ses - - - vont cesser)  
 (Lorsque ses - - va cesser?)
- H 27 A l'heure où son cours va cesser?  
 K 7 ~~A l'heure où son cours va cesser?~~  
 <Lorsque son cours devra cesser?>
- L 6 Lorsque son cours devra cesser? Lorsque son cours devra cesser?  
 M 5 Lorsque ~~ton~~ <son> cours devra cesser?  
 (son)
- N 5 Lorsque son cours devra cesser?

## XIV

- H 6 Rire heureux qui brilles de larmes,  
 H 11 Faible rire brillant de larmes, Faible rire brillant de larmes,  
 M 5 Faible rire ~~mouillé~~ de larmes,  
 <brillant>
- N 5 Faible rire brillant de larmes,
- H 6 Début d'un jour parmi les jours, Début d'un jour parmi les jours,
- H 6 Viens pourtant, suspends les alarmes,  
 < à nous>  
 Viens à nous, suspends les alarmes,  
 H 8 Viens vers nous, suspends nos alarmes,  
 H 10 Viens vers nous, chasse nos alarmes,  
 Viens vers nous, défait les alarmes,
- H 11 Viens vers nous, dissous les alarmes,  
 Viens à nous, défais les alarmes,
- H 12 Viens vers nous suspend nos alarmes,  
 H 15 défais
- H 17 Viens vers nous, défais les alarmes,  
 H 18 Viens à nous, défais les alarmes,

|      |  |   |
|------|--|---|
| H 21 | Viens à nous, lève les alarmes,  |   |
| H 24 | Viens vers nous lever nos alarmes,   |   |
| I 5  | Viens à nous, lève les alarmes,  |   |
| K 7  | Viens, <prends> nous, lève les alarmes,  |   |
| L 6  | Viens, prends-nous, lève les alarmes,  | Viens, prends-nous, lève les            |
|      | alarmes,   |   |
| H 6  | Monte, illumine, allume, accours!  | Monte, illumine, allume, accours!       |
| H 6  | Ton aile glisse d'heure en heure<br>Tu glisses chaste d'heure en heure;<br>(Tu glisses calme d'heure en heure)                                       |   |
| H 7  | Tu glisse <b>vaste</b> vaste d'heure en heure  |   |
| H 8  | Tu glisses, flamme, d'heure en heure;  |   |
| H 9  | Ta flamme glisse d'heure en heure;   | Ta flamme glisse d'heure en heure;      |
| M 5  | Ta <flamme> <del>aile</del>  |   |
| N 5  | Ta flamme glisse d'heure en heure;   |   |
| H 6  | <Son doux éclat sans cesse effleure><br>Ton aile à l'éclat calme effleure<br>Sans cesse un éclat calme effleure<br>(Ton aile au doux éclat effleure) |   |
| H 7  | Ton aile à l'éclat calme effleure  | Ton aile à l'éclat calme effleure       |
| H 6  | (Ces pays après les pays)  |   |
| H 7  | Tour à tour les vastes pays.   |   |
| H 8  | Tour à tour les pâles pays.  | Tour à tour les pâles pays.             |
| H 10 | Dans son cours les pâles pays.   |   |
| H 11 | Tour à tour les pâles pays.  |   |
| H 8  | Les airs sont vermeils où tu passes<br>(L'horizon fleurit) (L'air vide fleurit)<br>(Chaque espace à son tour t'accueille)                            |   |
| H 10 | Chaque espace à son tour t'accueille.  |   |
| H 11 | Plaine et plaine à leur tour t'attendent.<br>Les airs sont en fleurs où tu passes.   |   |
| H 12 | L'air glacé fleurit où tu passes...<br><u>(Les airs sont en fleurs sur tes traces.)</u><br>(L'air désert fleurit sur tes traces.)                    | Les airs sont en fleurs sur tes traces. |
| H 13 | Partout tu viens, fuis et t'effaces.   |   |
| H 15 | Les airs sont en fleurs sur tes traces.  |   |
| I 5  | Les airs sont en fleurs sur tes traces....   |   |
| M 5  | Les airs sont en fleurs <del>où tu passes</del><br>(sur tes traces.)   |   |
| N 5  | Les airs sont en fleurs sur tes traces.  |   |
| H 8  | Dans le parcours de tant d'espaces,  |   |
| H 10 | Par un être au moins le sort veuille   |   |
| H 11 | Qu'une fois par les lents espaces  | Qu'une fois par les lents espaces       |
| H 12 | (être parmi tant d'espaces)  |   |

- (Qu'un être au cours de tant d'espace)  
~~Dans le cours lent de tant d'espaces;~~  
 H 13 Dans le <corps de tant d'>espaces  
 (Qu'un être parmi tant d'espaces)  
 (Qu'un seul être au cours des espaces)  
 (qu'un être au tours de tant d'espace)  
 H 14 Qu'une pensée en tant d'espaces  
~~Une fois par les lents espaces.~~  
 H 15 Seul parmi mille et mille espaces  
 H 17 (Qu'')Une fois par les lents espaces  
 H 18 Qu'une fois par les lents espaces  
 H 19 Une fois par les lents espaces  
 H 20 Qu'une fois par les lents espaces
- H 8 Qu'un être du moins du moins t'ait compris!  
 H 11 Quelqu'un veille quand tu jaillis.  
 H 12 Qu'un être du moins t'ait compris!  
 H 14 Une fois s'éveille où tu luis.  
~~Qu'un homme veille quand tu luis! ?~~  
~~Qu'un homme s'éveille où tu luis! ?~~  
 H 15 Qu'un être s'éveille où tu luis!  
 H 17 Un homme veille quand tu luis.  
 H 18 Quelqu'un veille quand tu jaillis.  
 H 19 Qu'un homme veille quand tu luis!  
 H 20 Quelqu'un veille quand tu jaillis!  
 I 5 (Un être veille où tu jaillis!)  
 (qu'un veille quand tu jaillis!)  
 J 6 On veille alors que tu jaillis! On veille alors que tu jaillis!  
 K 7 On veille ~~alors que~~ tu jaillis!  
 <à l'heure où>  
 L 6 On veille <alors que> tu jaillis!

## XV

- G 13 Que l'aube à la voix d'ange appelle  
 G 24 (Que d'un chant d'ange l'aube appelle)  
 G 25 La voix d'ange de l'aube appelle  
 H 5 ~~Que l'aube à la voix d'ange appelle~~  
 H 7 Que d'un chant d'ange l'aube appelle Que d'un chant d'ange l'aube appelle  
 appelle
- G 13 Un coeur soudain muet et clair Un coeur soudain muet et clair
- G 13 A la douceur de la nouvelle A la douceur de la nouvelle  
 G 17 Messagère d'une nouvelle  
 (Dans la douceur de la nouvelle)  
 G 21 A l'approche d'une nouvelle  
 G 24 A la douceur de la nouvelle

|      |  |                                    |
|------|--|------------------------------------|
| H 13 | (Sous)   |                                    |
| H 17 | Sous la douceur de la nouvelle   |                                    |
| H 18 | A la douceur de la nouvelle  |                                    |
| H 19 | Sous la douceur de la nouvelle   |                                    |
| H 20 | A la douceur de la nouvelle  |                                    |
| G 13 | Qui palpite éparse dans l'air.<br><del>Chaque jour</del> diffuse dans l'air,     | Qui palpite éparse dans l'air.     |
| G 5  | Que ce long jour lui soit un pacte   |                                    |
| G 13 | Que le long jour lui soit un pacte   |                                    |
| G 21 | Que le long jour soit comme un pacte   |                                    |
| G 25 | Que le long jour ainsi qu'un pacte   |                                    |
|      | Que le long jour lui soit un pacte   |                                    |
| H 20 | Que ce long jour lui soit un pacte   |                                    |
| I 5  | Que ce long jour lui soit le pacte   | Que ce long jour lui soit le pacte |
| G 5  | Qui lie et joigne l'âme exacte   |                                    |
| G 25 | Suspende et joigne l'âme exacte  |                                    |
|      | Qui lie et joigne l'âme exacte   |                                    |
| H 7  | Qui mêle et joigne l'âme exacte  |                                    |
| H 21 | Qui joigne et mêle l'âme exacte  |                                    |
| H 22 | Qui lie et mêle l'âme exacte   |                                    |
| H 23 | Qui mêle et joigne l'âme exacte  |                                    |
| M 5  | <del>Qui mêle et joigne l'âme exacte</del><br>(Qui joigne sans fin l'âme exacte) |                                    |
| N 5  | Qui joigne sans fin l'âme exacte   | Qui joigne sans fin l'âme exacte   |
| G 5  | Au vaste équilibre des cieux.  |                                    |
| M 5  | <del>Au vaste équilibre des cieux.</del><br>(A l'équilibre où sont les cieux.)   |                                    |
| N 5  | A l'équilibre où sont les cieux.   |                                    |
| O 4  | A la balance innée aux cieux.  | A la balance innée aux cieux.      |
| G 5  | Long jour, toi qu'il va boire avide,   |                                    |
| O 4  | O long jour qu'il va boire avide,  | O long jour qu'il va boire avide,  |
| G 5  | Passe et le comble par un vide   | Passe et le comble par un vide     |
| G 5  | Qui désormais l'égale aux dieux.   |                                    |
| K 8  | Qui désormais l' <del>égale</del> <élève> aux dieux.                             |                                    |
| L 7  | Qui désormais l'élève aux dieux.   |                                    |
| M 5  | <i>illis</i> <l'égale>   |                                    |
| O 4  | Qui fait de lui l'égal des dieux.  | Qui fait de lui l'égal des dieux.  |

## XVI

*les premiers jets*

E 4 En vain vont blêmir sur les faites  
 Les feux des suprêmes leur  
 Pour toujours  
 Cloue à l'univers en silence  
 Un esprit transpercé d'amour  
 <que ce jour est son dernier jour>  
 <Cloue à ce monde par tes armes  
 Un esprit transpercé d'amour,>

En vain vont blêmir sur la plaine  
 Les feux des suprêmes leurs;  
 Le ciel en vain mouvant entraîne  
 Les plus claires heures ailleurs.  
 Pour toujours une voix (présence)  
 Pour toujours un point de silence  
 Cloue à l'univers  
 Un esprit transpercé d'amour

G 9 En vain vont pâlir sur la plaine  
 Les feux des suprêmes leurs.  
 Le ciel en vain mouvant entraîne  
 Les sereines heures ailleurs.  
 Pour toujours l'intelligence  
 Cloue à l'univers en silence  
 Un esprit transpercé d'amour,  
 Même si les destins  
 Ont écrit derrière les astres  
 Que ce jour soit son dernier jour

G 11 En vain vont blêmir sur les faites  
 Les feux des suprêmes leurs  
 Les cieus mouvants font sur nos têtes  
 Fuir en vain les heures ailleurs.  
 Pour toujours

H 8 En vain vont blêmir sur les faites  
 Les feux des suprêmes leurs.  
 En vain les lois des cieus sont prêtes  
 A mouvoir nos heures ailleurs.  
 Pour toujours

E 5 Quand même les destins  
 Écrivent derrière les astres  
 (Même, si ont écrit )  
 Quand même le sort  
 Aurait écrit dans les nuées;  
 Que ce jour soit son dernier jour

En vain vont blêmir sur la plaine  
 Les feux des suprêmes leurs;  
 Le ciel en vain mouvant entraîne  
 Les heures sereines ailleurs.  
 Pour toujours

En vain vont pâlir sur la plaine  
 Les feux des suprêmes leurs;  
 Le ciel en vain mouvant entraîne  
 Les sereines heures ailleurs  
 Pour toujours un pont de silence

G 10 En vain vont blêmir sur les faites  
 Les feux des suprêmes leurs.  
 Les lois des cieus en vain sont prêtes  
 A mouvoir nos heures ailleurs.  
 Pour toujours (têtes)  
 Les cieus mouvants feront  
 Faire fuir nos heures ailleurs  
 Ont écrit derrière les astres  
 Les cieus mouvants en vain vont  
 Fuir en vain nos heures ailleurs

H 7 Quand tu serais son dernier jour.  
 D'un trait qu'à l'univers il cloue  
 Qu'à l'univers soudain il cloue  
 Un esprit transpercé d'amour

H 10 En vain vont blêmir sur les faites  
 Les feux des suprêmes leurs.  
 Les lois des cieus en vain sont prêtes  
 A mouvoir nos moments ailleurs.  
 Pour toujours

- H 12 D'un trait qu'à l'univers il cloue  
Un esprit transpercé d'amour
- H 14 D'un trait qu'à l'univers il cloue  
Un esprit transpercé d'amour  
Qui soudain pour toujours connaisse  
Quand il serait son dernier jour.
- H 15 Vainement vont sur les nuées  
Blêmir les suprêmes lueurs.
- H 16 Vainement pourront sur les plaines  
Blêmir les dernières lueurs.  
Les heures s'envoleront vaines;  
Pour toujours à l'univers cloue
- H 17 En vain va blêmir sur les plaines  
Le feu des suprêmes lueurs.  
Vainement les lueurs suprêmes  
Vont blêmir tout au long des monts;
- H 18 En vain vont blêmir sur les faites  
Les feux des suprêmes lueurs.  
Les lois du ciel en vain sont prêtes  
A mouvoir le couchant ailleurs.  
A mouvoir nos heures ailleurs.
- H 19 En vain vont blêmir sur les cimes  
Les feux des suprêmes lueurs.  
Vainement l'ombre hors des abîmes  
Montera
- H 20 En vain vont pâlir sur la plaine  
K 8 En vain ~~vont pâlir~~ <paliront> sur la plaine  
L 7 En vain pâliront sur la plaine  
M 6 <vont palir>—~~pâliront~~  
N 6 En vain vont pâlir sur la plaine
- H 20 Les feux des suprêmes lueurs.  
L 7 ~~Les feux~~ <Ce soir>  
M 6 Ce soir les suprêmes lueurs.
- H 13 En vain blêmiront sur  
Les feux des suprêmes lueurs.  
Vainement l'ombre hors des abîmes  
Montera  
A l'univers si ce jour cloue  
Un esprit transpercé d'amour  
Vainement vont dans les nuées  
Blêmir les suprem  
Vainement vont au long des nues  
Blêmir les suprêmes lueurs;  
Que ce jour soit son dernier jour.  
Quand il serait son dernier jour  
Cloue à l'univers - -  
Un esprit transpercé d'amour  
Vainement vont au long des nuées  
Blêmir les suprêmes lueurs;  
Des heures encore inconnues  
Vainement les lueurs suprêmes  
Blêmiront au sommet des monts.  
Quand le sort aurait -  
Écrit derrière les nuées  
Que ce jour soit son dernier jours  
(En vain vont blêmir sur les cimes  
Les feux des suprêmes lueurs  
La nuit mont(illis.) hors des abîmes  
En vain vont pâlir sur la plaine  
Ce soir les suprêmes lueurs.

|      |   |                                  |
|------|---|----------------------------------|
| H 20 | Le ciel en vain mouvant entraîne  | Le ciel en vain mouvant entraîne |
| H 20 | Les sereines heures ailleurs.   | Les sereines heures ailleurs.    |
| H 20 | Un heureux et fixe silence  |                                  |
| H 23 | Un fixe et céleste silence  |                                  |
| L 7  | <del>fixe et</del> <jour de>  |                                  |
| M 6  | Un jour de céleste silence  |                                  |
| O 4  | Ce jour de céleste silence  | Ce jour de céleste silence       |
| H 20 | Cloue à jamais au monde immense   |                                  |
| I 5  | A jamais cloue au monde immense   |                                  |
| K 8  | <del>A</del> jamais <del>cloue</del> au monde immens<br>(Pour) <lie>    |                                  |
| L 7  | Pour jamais lie <livre> au monde immense                                |                                  |
| M 6  | <A> <del>Pour</del> jamais livre au monde immense                       |                                  |
| O 4  | Livre à jamais au monde immense   | Livre à jamais au monde immense  |
| H 20 | Un esprit transpercé d'amour,   | Un esprit transpercé d'amour,    |
| H 20 | <del>Même si son destin s'apprête</del>                                 |                                  |
| H 22 | Même si son destin s'apprête  |                                  |
| K 8  | Même si son <del>destin</del> s'apprête<br><moment>                     |                                  |
| M 6  | Même si son moment s'apprête  | Même si son moment s'apprête     |
| H 20 | <del>Et si l'aveugle sort arrête</del><br>(Et si l'aveugle sort arrête) |                                  |
| H 22 | Et si l'aveugle sort arrête   |                                  |
| M 6  | Et si le sort aveugle arrête  | Et si le sort aveugle arrête     |
| H 20 | Que ce jour soit son dernier jour.                                      |                                  |
| L 7  | <del>ce jour soit</del> <soit venu>                                     |                                  |
| M 6  | Que soit venu son dernier jour.   | Que soit venu son dernier jour.  |

### Liste des manuscrits et des tapuscrits

Chaque pages est énuméré avec les strophes qui s'y trouvent (en chiffre arabe). Les strophes en gras sont la première apparition de la strophes complètes. Les lettres renvoient au document, le chiffre arabe après indique le nombre du page.

|                               |   |   |
|-------------------------------|---|---|
| dact.                         | G 13  | (15), <b>15</b> , (15)                        |
| A 1 <b>1, 2, 3</b> , (9)      | G 14  | 10, 11, 12                                    |
| A 2 1, 2, 3                   | G 15  | 11, 12  |
| dact.                         | G 16  | 11, 12  |
| B 1 1, 2, 3                   | G 17  | 15, 11, 12                                    |
| B 2 1, 2, 3                   | G 18  | 10, 11, 123 <b>4, 6</b> , mss. <b>5</b> , (7) |
|                               | G 19  | 12  |
| mss.                          | G 20  | 12  |
| C 1 5, 6, 7                   | G 21  | (16), 15, (16), 15                            |
| C 2 5, 6, 7                   | G 22  | 10, 11, 12                                    |
| C 3 1, 2, 3, 4                | G 23  | (13), (12), (12)                              |
| C 4 5, 6, 7                   | G 24  | 15, 12  |
| C 5 5, 6, 7, <b>9</b>         | G 25  | (15), 15, 15                                  |
| mss. (le cahier)              | G 26  | 4, 5, 6                                       |
| D 1 1, 2, 3                   | G 27  | 7, 8, 9 4, 5, 6                               |
|                               | G 28  | 10, 11, 12 <b>7, 8, 9</b>                     |
|                               | G 29  | (13), 12, 12                                  |
|                               | G 30  | 10, 11, 12                                    |
|                               | G 31  | <b>13</b> , 12, 12,                           |
| D4 <b>10</b> , (11), (12)     | F 1   | 1, 2, 3 (titre Un jour)                       |
| E1 1, 2, 3                    | F 3   | 4, 5, 6                                       |
| E 2 4, 5, 6                   | H 1   | 1, 2, 3                                       |
| E 3 4, 5, 6                   | H 2   | 4, 5, 6                                       |
| E 4 (7), (16) (16) (16) (16)  | H 3   | 7, 8, 9                                       |
| E 5 (16), 5                   | H 4   | 10, 11, 12                                    |
| E 6 7, 8, 9                   | H 5   | 13, 13, 15                                    |
| E 7 7, 8, 9                   | H 6   | 4, (14), (14)                                 |
| E8 10, (11), <b>12</b> ,      | H 7   | (14), (16), 15                                |
| E 9 (11), 12, 3               | H 8   | (14), <b>14</b> , (16)                        |
| G 1 1, 2, 3                   | H 9   | (14), (14), (14)                              |
| G 2 4, 5, 6 = F 2             | H 10  | 14, (14), (14), (16)                          |
| G 3 7, 8, 9                   | H 11  | 14, (14), (14), 14                            |
| G 4 10, 11, 12                | H 12  | 14  |
| G 5 (15), 12                  | H 13  | 14, 15, (16)                                  |
| G 6 (13) <b>11</b> , 12, (15) | H 14  | (14), (16), (14), (16)                        |
| G 7 10, 11, 12                | H 15  | 14, (14), (16)                                |
| G 8 (11), 11, 12              | H 16  | (16), (16), (16), (16), (16)                  |
| G 9 <b>16</b> , 16            | H 17  | 14, 15, (16), (16), (16)                      |
| G 10 16, 11                   | H 18  | 14, 15, (16)                                  |
| G 11 (12), 12, 4              | L 6   | 13, 14  |
| G 12 12, 12                   | L 7   | 15, 16  |
| H 19 14, 15, (16), (16), (16) | mss. (recomposé de mémoire) (titre A un jour) |   |
| H 20 14, 15, 16               | M 1   | 1, 2, 3                                       |
| H 21 (14), 15                 | M 2   | 4, 5, 6                                       |
| H 22 14, 15, 16               |   |   |
| H 23 14, 15, 16               |   |   |



|                       |                   |  |                           |
|-----------------------|-------------------|--|---------------------------|
| H 24                  | 14, (12), 12      | M 3  | 7, 8, 9                   |
| H 25                  | 1, 2, (12)        | M 4  | 10, 11, 12                |
| H 26                  | 1, 2, 3           | M 5  | 13, 14, 15                |
| H 27                  | (4), 13, 4        | M 6  | 16                        |
| H 28                  | 1, (4), 4         | M 7  | 1, 2, 3 (titre Au jour)   |
| H 29                  | 1, 2, 3, (12)     | M 8  | 4, 5, 6                   |
| mss. (titre Un jour)  |                   | M 9  | 7, 8, 9                   |
| I 1                   | 1, 2, 3, 4        | M 10   | 10, 11, 12                |
| I 2                   | 1, 2, 3, 4        | dact. (Guindey) (titre Au jour)                  |                           |
| I 3                   | 5, 6, 7, 8        | N 1  | 1, 2, 3                   |
| I 4                   | 9, 10, 11, 12     | N 2  | 4, 5, 6                   |
| I 5                   | 13, 14, 15, 16    | N 3  | 7, 8, 9                   |
| mss. (titre Un jour)  |                   | N 4  | 10, 11, 12                |
| J 1                   | 1, 2, 3           | N 5  | 13, 14, 15                |
| J 2                   | 4, 5, 6, 7, 8     | N 6  | 16                        |
| J 3                   | 4, 5, 6, 7, 8     | N 7  | 1, 2, 3 (titre A un jour) |
| J 4                   | 4, 5, 6, 7, 8     | N 8  | 1, 2, 3                   |
| J 5                   | 9, 10, 11, 12, 13 | dact. (titre A un jour)                          |                           |
| J 6                   | 14, 15, 16        | O 1  | 1, 2, 3, 4, 5             |
| dact. (titre Un jour) |                   | O 2  | 6, 7, 8, 9, 10            |
| K 1                   | 1, 2, 3           | O 3  | 11, 12, 13, 14            |
| K 2                   | 4, 5, 6           | O 4  | 15, 16                    |
| K 3                   | 4, 5, 6           | dact. (l'hôpital de Middlesex) (titre A un jour) |                           |
| K 4                   | 7, 8, 9           | P 1  | 1, 2, 3                   |
| K 5                   | 7, 8, 9           | P 2  | 4, 5, 6                   |
| K 6                   | 10, 11, 12        | P 3  | 7, 8, 9                   |
| K 7                   | 13, 14            | P 4  | 10, 11, 12                |
| K 8                   | 15, 16            | P 5  | 13, 14                    |
| K 9                   | 13, 14            | P 6  | 15, 16                    |
| dact. (sans titre)    |                   |  |                           |
| L 1                   | 1, 2, 3           |  |                           |
| L 2                   | 4, 5, 6           |  |                           |
| L 3                   | 4, 5, 6           |  |                           |
| L 4                   | 7, 8, 9           |  |                           |
| L 5                   | 10, 11, 12        |  |                           |

## VI. BIBLIOGRAPHIE

### Oeuvres de Simone Weil

#### Ouvrages

- Oeuvres complètes I, Premiers écrits philosophiques*, Gallimard, 1988  
*Oeuvres complètes II.1, Ecrits historiques et politiques, L'engagement syndical (1927 - juillet 1934)*, Gallimard, 1988  
*Oeuvres complètes II.2, Ecrits historiques et politiques, L'expérience ouvrière et l'adieu à la révolution (juillet 1934 - juin 1937)*, Gallimard, 1991  
*Oeuvres complètes II.3, Ecrits historiques et politiques, Vers la guerre (1937-1940)*, Gallimard, 1989  
*Oeuvres complètes VI.1, Cahiers (1933 - septembre 1941)*, Gallimard, 1994  
*Oeuvres complètes VI.2, Cahiers (septembre 1941 - février 1942)*, Gallimard, 1997  
*Oeuvres complètes VI.3, Cahiers (février 1942 - juin 1942)*, Gallimard, 2002  
*Oeuvres complètes VI.4, Cahiers (juillet 1942 - juillet 1943)*, Gallimard, 2006  
*Attente de Dieu*, éd. Fayard, 1966  
*Cahiers*, éd. Plon, deuxième édition, I : 1970, II : 1972, III : 1974  
*La Condition ouvrière*, Gallimard, coll. Espoir, 1951  
*La Connaissance surnaturelle*, Gallimard, coll. Espoir, 1950  
*L'Enracinement*, Gallimard, coll. Idées, 1977  
*Ecrits historiques et politiques*, Gallimard, coll. Espoir, 1960  
*Ecrits de Londres et dernières lettres*, Gallimard, coll. Espoir, 1957  
*Intuitions préchrétiennes*, Fayard, 1985  
*Leçons de philosophie de Simone Weil (Roanne 1933-1934)*, éd. Plon, 1989  
*Lettre à un religieux*, éd. du Seuil, coll. Livre de vie, 1974  
*Poèmes, suivis de Venise sauvée*, Gallimard, coll. Espoir, 1968  
*La Pesanteur et la grâce*, Plon, 1988  
*Pensées sans ordre concernant l'amour de Dieu*, Gallimard, coll. Espoir, 1962  
*Réflexions sur les causes de la liberté et de l'oppression sociale*, Gallimard, coll. Idées, 1980  
*Sur la Science*, Gallimard, coll. Espoir, 1966  
*La Source grecque*, Gallimard, coll. Espoir, 1963  
*Oeuvres*, Gallimard, coll. Quarto, 1999

#### Textes de Simone Weil dans d'autres ouvrages

- Lettres à Antonio, *Poésie*, n° 50, 1993, pp. 14-22  
Lettres à Huguette Baur, *Cahiers Simone Weil*, décembre 1991, pp. 195-206  
Lettres à Jean Giraudoux, *Cahiers Simone Weil*, décembre 1989, pp. 319-322  
Lettres à Gilbert Kahn, *Cahiers Simone Weil*, décembre 1995, pp. 335-342  
Lettres à Jacques Maritain, *Cahiers Simone Weil*, juin 1980, pp. 68-74  
Lettres à Jean Posternak, *Cahiers Simone Weil*, juin 1987, pp. 101-136

- Lettres à Gustave Thibon, *Cahiers Simone Weil*, décembre 1981, pp. 195-198  
 Sur l'imagination, *Cahiers Simone Weil*, juin 1985, pp. 121-127  
 Essai sur la notion de lecture, *Cahiers Simone Weil*, septembre 1985, pp. 215-221  
 Lettre aux « Cahiers du sud » sur les responsabilités de la littérature, *Cahiers Simone Weil*, décembre 1987, pp. 349-354  
 Remarque sur un article de Louis Aragon, *Cahiers Simone Weil*, juin 1986, pp. 121-123  
 Morale et Littérature, *Cahiers Simone Weil*, décembre 1987, pp. 354-358

### **Oeuvres critiques**

Vu l'ampleur des domaines de recherches, cette bibliographie sélective se contente de faire références à des oeuvres directement impliquées dans les réflexions.

### **Ouvrages**

- ABBT, I., - MULLER Wolfgang, oeuvre collective, *Simone Weil. Ein Leben gibt zu denken*, St. Ottilien, Eos Verlag, 1999  
 ALAIN, *Propos de littérature*, éd. Hartmann, 1934  
 ALAIN, *Les Arts et les Dieux*, coll. Pléiade, Gallimard, 1958  
 ANDERSON, D., *Simone Weil*, London, 1971  
 BARTHES, R., *L'obvie et l'obtus*, Essais critiques III, éd. Seuil, coll. Tel Quel, 1982  
 BARUZI, J., *L'Intelligence mystique*, Paris, éd. Berg International, 1985  
 BARUZI, J., *Saint Jean de la Croix et le problème de l'expérience mystique*, Paris, éd. Félix Alcan, 1924  
 BELL, R., *Simone Weil's philosophy of culture. Readings toward a divine humanity*, oeuvre collective, Cambridge University Press, 1993  
 BLANCHARD, P., *Sainteté aujourd'hui*, Paris, Desclée de Brouwer, 1954  
 BLANCHOT, M., *L'Entretien infini*, Paris, Gallimard, 1969  
 BLECH-LIDOLF, L., *La Pensée philosophique et sociale de Simone Weil*, Bern, 1976  
 BODOR, M., *A lét metafizikai szépségei*, éd. Pázmány Péter Katolikus Egyetem, 1998  
 BOUCHARDEAU, H., *Simone Weil biographie*, Paris, éd. Juliard, 1995  
 BREMOND, H., *La Poésie pure*, Paris, 1926  
 BROCK-LAPEYRE, M., *Simone Weil et les langues*, oeuvre collective, Recherches sur la philosophie et le langage, n. 13, Université des Sciences Sociales de Grenoble Pierre Mendès France, 1991  
 BRUECK, K., *The Redemption of Tragedy. The Literary vision of Simone Weil*, éd. State University of New York Press, 1995  
 BUGNAN-SECRÉTAN, P., *SW, itinéraire politique et spirituel*, Neuchâtel, 1954  
 BURCKHARDT, T., *A szakrális művészet lényegéről a világvallások tükrében*, éd. Arcticus, Budapest, 2000  
 BURCKHARDT, T., *Chartres és a katedrális születése*, éd. Arcticus, 2001  
 CABAUD, J., *SW à New York et à Londres*, 1967  
 CABAUD, J., *L'Expérience vécue de SW*, Paris, 1954  
 CHAIGNE, L., *Vie et oeuvres d'écrivains*, Paris, éd. Fernand Lanore, t.2, 1966  
 CHENAVIER, R., *Simone Weil, une philosophie du travail*, Paris, éd. du Cerf, 2001  
 CRASTRE, V., *Poésie et mystique*, Neuchâtel, éd. La Baconnière, 1966

- COLES, R., *Simone Weil. A Modern Pilgrimage*, Radcliffe Biography Series, Redaig, Addison-Wesley, 1987
- DARGAN, J., *Simone Weil Thinking Poetically*; Albany State University of New York Press 1999
- DAVY, M.-M., *Introduction au message de Simone Weil*, Paris, Plon, 1954
- DAVY, M.-M., *Simone Weil, sa vie, son oeuvre avec un exposé de sa philosophie*, PUF, 1966
- DAVY, M.-M., *Simone Weil*, Paris, éd. Universitaires, 1956
- DARGAN, J., *Simone Weil : Thinging Poetically*, State University of New York Press, 1999
- DEBIDOUR, V.-H., *SW ou la transparence*, Paris, coll. "La Recherche de l'Absolu", Plon, 1963
- DERRIDA, J., *La Voix et le phénomène*, PUF, 1972
- DELEU, Fabiane, *L'art du paradoxe et de l'expression contradictoire chez quelques écrivains mystiques : Saint Jean de la Croix, Angelus Silesius, Pascal et Simone Weil*, mémoire de DEA, Université Paris IV-Sorbonne, 1995
- DI NICOLA, G.P.- DANESE, A., *SW. Abitare la contradizione*, Rome, Ed. Dehoniane, 1991
- ELIADE, M., *Le sacré et le profane*, coll. Folio, Gallimard, 1990
- EPTING, K., *Der geistliche Weg der Simone Weil*, Stuttgart, éd. Friedrich Vorwerk, 1955
- EVDOKIMOV, P., *L'art de l'icône*, éd. Desclée de Bouver, 1972
- FIORI, G., *Simone Weil, une femme absolu*, Paris, 1987
- FLEURÉ, E., *Simone Weil, ouvrière*, Paris, éd. Fernand Lanore, 1955
- FLORISSONE, M., *Esthétique et Mystique d'après Sainte Thérèse d'Avila et Saint Jean de la Croix*, Paris, éd. Seuil, 1956
- GABELLIERI, E., *Etre et don, Simone Weil et la philosophie*, éd. Peeters, Louvain-Paris, 2003
- GARDET, L., *La Mystique*, Paris, coll. « Que sais-je ? », éd. PUF, 1970
- GAUTHIER, M., *Système euphonique et rythmique du vers français*, Paris, 1974
- GINIEWSKI, P., *Simone Weil ou la Haine de soi*, Paris, 1978
- GRAFE, A., *Création et décréation dans la poésie de Gerard Manley Hopkins. L'oeuvre de Hopkins lue à la lumière de la pensée de Simone Weil*, thèse de doctorat, Université Paris 7, novembre 1997
- GRESILLON, A., *Elements de critique génétique*, PUF, 1994
- GUIRAUD, P., *Langage et versification d'après l'oeuvre de Paul Valéry*, Paris, éd. Klincksieck, 1953
- HAUTEFEUILLE, F.de, *Le tourment de Simone Weil*, Paris, éd. Desclée de Brouwer, 1970
- HEIDSIECK, F., *Simone Weil*, Paris, éd. Seghers, 1965
- HERONNIERE, E.de la, *Joë Bousquet, une vie à corps perdu*, Paris, Albin Michel, 2006
- HOULDIN, G., *Simone Weil*, Paris, éd. La Découverte, 1989,
- JANIAUD, J., *Simone Weil, L'attention et l'action*, PUF, 2002
- JANKELEVITCH V. – BERLOWITZ, B., *Quelque part dans l'inachevé*, Gallimard, 1978
- JARETTY, M., *Paul Valéry*, coll. Portraits littéraires, Hachette, 1992
- JEAN DE LA CROIX, Saint, *La nuit obscure*, Paris, éd. du Seuil, 1984
- JOSSUA, J-P., *Pour une histoire religieuse de l'expérience littéraire*, Paris, éd. Beauchesne, t.1 : 1985, -2 : 1990

- KAHN, G., *Simone Weil, philosophe, historienne et mystique*, oeuvre collective, Paris, 1978
- KEMPFNER, G., *La philosophie mystique de Simone Weil*, Paris, La Colombe, 1960
- KUHN, R., *Lecture décréative, Une synthèse de la pensée de Simone Weil*, Thèse Université Paris IV – Sorbonne, 1985
- LACOSTE, J., *L'idée du beau*, Bordas, 1986
- LACOSTE, J., *L'Idée du beau*, Paris, Bordas, 1986
- LEGRAND, G., *Vocabulaire de la philosophie*, Bordas, 1986
- LEVI-STRAUSS, C., *Regarder, écouter, lire*, Plon, 1993
- LITTLE, P., *Simone Weil. Waiting on Truth*, Oxford, 1988
- LITTLE, P., *Simone Weil – La soif de l'absolu*, Sud, n° 87-88, Actes Sud, Marseille, 1990
- MALAN, I-R., *L'Enracinement de Simone Weil. Essai d'interprétation*, Paris, Didier, 1962
- MARCHETTI, A., *Simone Weil. La Critica disvelante*, Bologne, éd. C.L.U.E.B., 1983
- MARCHETTI-GRAZIOSI, *Simone Weil. Poesia e impegno*, Milan, éd. Unipiccoli, 2003
- MARIANELLI, M., *La Metafora ritrovata*, Roma, éd. Città Nuova, 2004
- MATTEI, J-F., *Pythagore et les Pythagoriciens*, éd. PUF, 1993
- MAXENCE, J-L., *Anthologie de la poésie mystique contemporaine*, Paris, Presse de la Renaissance, 1999
- McLELLAN, D., *Simon Weil. Waiting on Truth*, Londres, McMillan, 1990
- MESCHONNIC, H., *Critique du tythme*, éd. Verdier, 1982
- MIOLLIS, J de, *La Passion de la vérité chez Simone Weil*, Paris, Téqui, 1987
- MÜLLER, J-M., *Simone Weil : l'exigence de non-violence*, Paris, 1991
- NARCY, M., *Les Catégories de l'universel. Simone Weil et Hannah Arendt*, oeuvre collective, L'Harmattan, 2001
- NARCY, M., *Simone Weil Malheur et beauté du monde*, Paris, le Centurion, 1967
- NEMES NAGY, Agnes, *Az élk mértana*, éd. Osiris, 2004
- NEVIN, T. R., *Simone Weil, Portrait of a Self-Exiled Jew*, The University of North Carolina Press, 1991
- NILLES, J-J., *L'Art moderne et la question du sacré*, éd. Cerf, 1993
- OTTENSMEYER, H., *Le thème de l'amour dans l'oeuvre de Simone Weil*, Paris, Lettres modernes, 1958
- PERRIN, J., - THIBON, G., *Simone Weil telle que nous l'avons connue*, Paris, La Colombe, 1952
- PERRIN, J-M., *Mon dialogue avec Simone Weil*, Paris, éd. Nouvelle Cité, 1984
- PÊTREMENT, S., *La vie de Simone Weil I, II*, Paris, Fayard, 1973
- PICCARD, E., *Simone Weil, essai biographique et critique, suivi d'une anthologie raisonnée des oeuvres de Simone Weil*, Paris, PUF, 1960
- PIETRA, R., *Esthétique des goûts et des couleurs*, oeuvre collective, in. Recherches sur la philosophie et le langage, n° 20, 1998
- PLOUVIER, P., *Poésie et mystique*, oeuvre collective, Paris, L'Harmattan, 1995
- REDL, K., *Az égi és a földi szépröl*, Budapest, éd. Gondolat, 1988
- REES, R., *Simone Weil a sketch for a portrait*, Carbondale, Southern Illinois University Press, 1966
- SAINT-SERNIN, B., *L'Action politique selon Simone Weil*, Paris, Éd. du Cerf, 1988
- SCHUMANN, M., *La Mort née de leur propre vie (Péguy, Simone Weil, Gandhi)*, Paris, Fayard, 1974
- SERNIN, A., *Alain, un sage dans la cité*, Paris, coll. Biographies sans masques, Robert Laffont, 1985

- SOURIAUD, *Vocabulaire d'esthétique*, PUF, 1990  
 SOUZA, R.de, *Le Rythme poétique*, éd. Perrin & Cie, 1982  
 SPRINGSTED, E., *Simone Weil and the suffering of love*, Cambridge, Cowley Publications, 1986  
 TAVARD, G., *Saint Jean de la Croix*, Paris, éd. du Cerf, 1987  
 THOMAS, J.-F., *Simone Weil et Edith Stein*, Namur, éd. Culture et Vérité, 1992  
 VALÉRY, P., *Ego scriptor et Petits poèmes abstraits*, Gallimard, 1992  
 VALÉRY, P., *Eupalinos*, Gallimard, 1924  
 VALÉRY, P., *Oeuvres*, I: 1957, II: 1960, coll. Pléiade, Gallimard  
 VETO, M., *La Métaphysique religieuse de Simone Weil*, Paris, Vrin, 1971, deuxième édition, Paris et Montréal, coll. « Ouverture philosophique », éd. L'Harmattan, 1997  
 WICKI-VOGT, M., *Simone Weil. Eine Logik des Absurden*, Berne-Stuttgart, Ed. Haupt, 1983  
 WINCH, P., *Simone Weil. The Just Balance*, Cambridge University Press, 1989

## Articles

Les articles des *Cahiers Simone Weil*, vu leur quantité abondante, ne comportent pas de référence précise. Nous le donnons comme suit : revue trimestrielle de *l'Association pour l'étude de la pensée de Simone Weil* (siège au domicile de son vice-président André-A ; DEVAUX, 5 rue Monticelli, 75014 Paris), directeur Robert Chenavier, publiée depuis 1978 à Paris.

Les livres sans références sont celles de Simone Weil.

- ARON, R., « Sainte-Simone », pp. 41-45, *L'opium des intellectuels*, Paris, coll. Voies Ouertes, Gallimard, 1972  
 BALDWIN, N., « Note sur la poésie de Simone Weil, suivie de la traduction en anglais de quelques poèmes », *Cahiers Simone Weil*, juin 1979, pp. 84-96  
 BARUZI, J., « Introduction à des recherches sur le langage mystique », *Recherches philosophiques*, Paris, éd. Boivin, 1931-1932, pp. 66-83  
 BENEY, ZS., « Teremtés és születés között », *Vigilia*, Budapest, juin 1991, pp. 550-555  
 BLANCHOT, M., « L'expérience de SW », *La Nouvelle Revue Française*, août 1957, pp. 297-310  
 BONNARDOT, J., « Musique ou le chemin qui conduit au silence », *Cahiers Simone Weil*, décembre 1982, pp. 307-320  
 CAMUS, A., « Préface et projet de préface à *L'Enracinement* », pp. 1700-1702, in *Oeuvres complètes II. Essais*, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, Gallimard, 1965  
 CELEYRETTE-PIETRI, N., « Le bricolage du poète, travail du vers dans les manuscrits de Valéry », *Leçon d'écriture, ce que disent les manuscrits. Hommage à Louis Hay*, éd. Minard, 1985  
 CHENAVIER, R., « La Question du travail, une introduction », *Cahiers Simone Weil*, décembre 1993, pp. 323-343  
 CRASTRE, V., « Simone Weil », *Empédocle*, décembre 1949, pp. 63-68

- DARGAN, J., « Les conditions de la création poétique », *Cahiers Simone Weil*, décembre 1987, pp. 383-395
- DAVY, M.-M., « L'au-delà du temps », pp. *Simone Weil, philosophe, historienne et mystique*, Paris, 1978
- DAVY, M.-M., « Camus et Simone Weil », *La Table Ronde*, 146, février 1960, pp. 137-143
- DEVAUX, A., « Nature et rôle de l'attention chez Simone Weil », *Giornale de metafisica*, XXXII, n. 3, 1977, pp. 217-227
- DEVAUX, A., « Simone Weil, l'esprit de vérité et l'écriture », *Revue des deux mondes*, février 1988, pp. 122-131
- DEVAUX, A., « Une première à Grenoble : le colloque 'Simone Weil et les langues' », *Cahiers Simone Weil*, mars 1991, pp. 41-62
- DREYFUS, D., « Connaissance surnaturelle et obéissance chez Simone Weil », *Les études philosophiques*, n°1-2, janvier-mars, 1951, pp. 147-160
- FARRON-LANDRY, B.-C., « Lectrue et non-lecture chez Simone Weil », *Cahiers Simone Weil*, décembre 1980, pp. 225-245
- FOURNEYRON, M.-A., « Avant-propos 3 », pp. 35-51, *Oeuvres complètes VI. 2*
- FRAISSE, S., « Simone Weil et la tragédie grecque », *Cahiers Simone Weil*, septembre 1982
- FREMONT, A., « Correspondance entre le poème *La Porte* de Simone Weil et le récit *La Grotte* d'Ali Ahmed Jan », *Cahiers Simone Weil*, juin 1988, pp. 32-41
- GIHOUL, L.-H., « Poésie et mystique », *Revue d'esthétique*, tome 9, 1956, pp. 117-154
- G. LESZL, W., « Platon's attitude to poetry and the fine arts, and the origins of aesthetics », *Etudes platoniciennes*, Paris, Les Belles Lettres, 2006.II, pp. 285-351
- GRESILLON, A., « La critique génétique à l'oeuvre », pp. 61-95, *Pourquoi la critique génétique ? (Méthode, théorie)*, sous la direction de Michel Contat et Daniel Ferrer, Paris, coll. Textes et Manuscrits, éd. CNRS, 1998
- GUTBROD, G., « Théorie et pratique de la poésie chez Simone Weil », *Cahiers Simone Weil*, juin 1994, pp. 145-159
- GUTBROD, G., « L'inconnu Simone Weil, le poète mystique », *Acta Academiae Paedagogicae Agriensis*, Eger, Hongrie, XXIX, pp. 165-171
- HUBER, O., « Une soulerie de statues grecques », *Cahiers Simone Weil*, mars 1983, pp. 30-46
- JACCOTTET, Ph., « Postface », pp. 409-410, *Odyssée* de Homère, éd. La Découverte, 1982
- KAHN, G., « La dialectique du temps chez Simone Weil », *Cahiers Simone Weil*, septembre 1985, pp. 221-240
- KAHN, G., « Le style narratif de Simone Weil », *Cahiers Simone Weil*, décembre 1987, pp. 379-383
- KLEIN, J., « Théorie et pratique de la poésie », *Cahiers Simone Weil*, décembre 1987, pp. 368-379
- LE CLEZIO, « Une littérature de l'envahissement », *Le Magazine littéraire*, n. 362, février 1998, pp. 18-35
- LE SENNE, R., « Simone Weil et l'angoisse de la révélation », pp. 507-508, *Introduction à la Philosophie*, Paris, PUF, 1970
- LITTLE, P., « La Création artistique selon Simone Weil », *Cahiers Simone Weil*, mars 1993, pp. 37-49
- LITTLE, P., « Grandeur et misère du langage chez Simone Weil », pp. 179-193, *Simone Weil et les langues*, Presse Universitaire de Grenoble, 1991

- LUSSY, F. de, « Aimer le monde, lieu d'exil », Introduction aux lettres de Simone Weil adressées à Antonio, *Poésie*, n° 50, 1993
- LUSSY, F. de, « Introduction », pp. 11-31, in. *Oeuvres complètes VI.3*, Gallimard, 2002
- LUSSY, F. de, « Les enjeux de la Science. Retour à la Grèce », pp. 555-562, *Oeuvres de Simone Weil*
- LUSSY, F. de, « Paul Valéry et Simone Weil », *Cahiers Simone Weil*, décembre 1994, pp. 407-430
- LUSSY, F. de, « Paul Valéry, de la théorie au poème, un va-et-vient », *Texte*, 1988/7, n° Ecriture-réécriture, la genèse du texte, éd. kTrintexte, 1988, pp. 153-171
- MARCHETTI, A., « L'espace giottesque, lecture d'après l'esthétique de Simone Weil », *Cahiers Simone Weil*, juin 1987, pp. 153-171
- MARCHETTI, A., « Pensée poétisante, poésie méditante », pp. 215-231, *Simone Weil et les langues*, Presse Universitaire de Grenoble, 1991
- MARCHETTI, A., « Poésie et mise en oeuvre de la vérité », *Cahiers Simone Weil*, juin 1994, pp. 159-177
- MARCHETTI, A., « Rétorique et silence », *Cahiers Simone Weil*, mars 1988, pp. 31-40
- MAURIAC, C., « Simone Weil et la connaissance surnaturelle », pp. 299-315, *Hommes et idées d'aujourd'hui*, éd. Albin Michel, 1953
- MULLER, W., « Simone Weil et la question de l'histoire du salut », *Cahiers Simone Weil*, juin 2001, pp. 896-103
- NARCY, M., « A propos du *Timée* de Simone Weil », *Cahiers Simone Weil*, mars 1995, pp. 15-35
- NARCY, M., « Les Grecs, la science et la vision du monde », Avant-propos 1, pp. 21-33, *Oeuvres complètes VI.2*
- NARCY, M., « Simone Weil et Lawrence d'Arabie », *Cahiers Simone Weil*, décembre 1998, pp. 329-347
- NARCY, M., « Simone Weil, Aristophane et Gilbert Kahn », *Cahiers Simone Weil*, juin 2001, pp. 131-137
- PILINSZKY, J., « De quelques problèmes fondamentaux de l'art hongrois contemporain à la lumière de la pensée de SW », *Liberté*, Paris, XIV, 6, 1972, pp. 14-19
- SOURISSE, M., « Le langage des mathématiques », pp. 256-265, *Simone Weil et les langues*, Presse Universitaire de Grenoble, 1991
- SOURISSE, M., « Simone Weil et la musique », *Cahiers Simone Weil*, septembre 1994, pp. 231-256
- SOURISSE, M., « Simone Weil et René Guénon », *Cahiers Simone Weil*, décembre 1997, pp. 263-296
- STAROBINSKI, J., « Parler avec la voix du jour », pp. 7-21, introduction du livre de Philippe Jaccottet, *Poésie*, Gallimard, 1971
- THEVENON, A., « Avant-propos », pp. 7-13, *La Condition Ouvrière* de Simone Weil, première édition, Gallimard, 1951
- VETO, M., « Bevezetes Simone Weil gondolatvilágába », *Magyar Muhely*, II, 10, 1964, pp. 21-28
- VETO, M., « L'attention selon Simone Weil », *Ecoute*, La Pierre-qui-Vire, n° 181, 1970, pp. 49-55
- VETO, M., « Le mal selon Simone Weil », pp. 628-633, in. *Akten des XIV. Internationalen Kongresses fur Philosophie*, Wien, éd. Herder, 1969
- VETO, M., « Le piège de Deiu. L'idée du beau dans la pensée de Simone Weil », *La Table Ronde*, n° 197, 1964, pp. 71-88



- 
- VETO, M., «L'attention selon Simone Weil », pp. *Ecoule*, La Pierre-qui-Vire, n. 181, 1970, pp. 49-55
- WEIL, André, « Egy matematikus tanulóévei », *Természet világa*, kulonszám, III, 1998, pp. 115-120
- YGGDRASIL, bulletin mensuel dirigé par Guy Lavaud et Raymond Schwab, paru entre 1936-1940, « Le cours poétique de Paul Valéry » sont publiés dans tous les numéros de 1938